

فبراير ١٩٩٨ - العدد ١٥٠

الموعظة الحسنة بلسان الطير

الاشتراكية فى مصر

المرآة وتكامل الجسد

الغيطانى والزمن

إستغراب حسن حنفى / التشكيل والمجتمع

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ فبراير ١٩٩٨

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد
المستشارون:

د. الطاهر مكى/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر /محمد روميش
الغلاف: من رسوم الواسطى
الرسوم الداخلية للفنـــان:
محمد شيحة

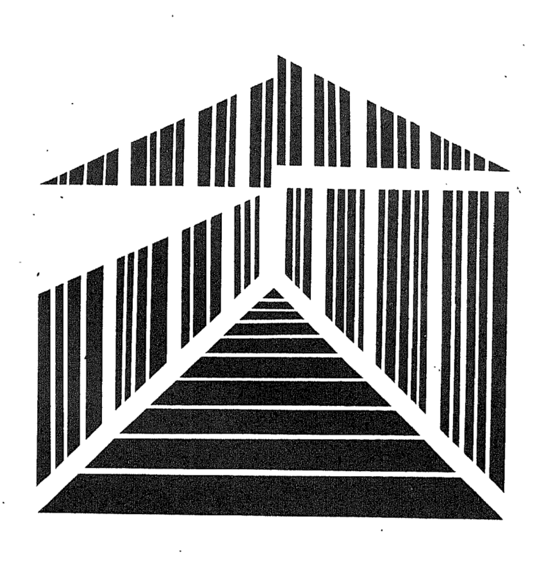
الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت "الأهالى" القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولارا باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

المحتويات



أ

أول الكتابة

اسمحوا لى أن أبدأ افتتاحية هذا العدد بمرثية لشاب جميل سقط ميتا وهو فى عنفوان شبابه وامتلائه بالحياة والأحلام، وفى ذروة إبداعه الفكرى والعملى والإنسانى دفاعا عن الكادحين والفقراء الذين بلا عون .. وسعيا لإيقاظ وعيهم بذاتهم كبشر لهم كرامة وحقوق وأعضاء فى جماعة.

إنه هشام مبارك مؤسس مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان، والباحث فى أدبيات وأشكال تنظيم وحركة الجماعات الإسلامية المسلحة فى مصر، وقد أصدر منذ عامين كتابه الهام "الإرهابيون قادمون" وكان يعد لرسالة دكتوراه فى الموضوع نفسه، وتحت إشرافه وفى ظل حيويته المتدفقة وانتمائه الأصيل للشعب ونشاطه الدءوب فى حركة حقوق الإنسان الوليدة خلال سنوات قليلة، ولعب دوراً مركزياً فى مساعدة نقابة الصحفيين حين أعد بمبادرة خلاقة مشروعا بديلا للقانون ٩٣ لسنة ٩٥ الذى أطلق عليه الصحفيون وصف قانون اغتيال حرية الصحافة فوجه له المؤتمر الثانى للصحفيين. شكرا خاصا .. وأخذ يمد يد العون القانونى لكل الفئات المظلومة مهدرة الحقوق على امتداد البلاد.

انحدر "هشام" من أسرة شعبية فقيرة وكثيرة العدد وكان عليه أن يكافح طيلة عمره القصير على جبهتين: مساعدة أسرته ومواصلة نضاله الدءوب

كمناضل ماركسى حين قاده الأخير إلى السجن حيث جرى تعذيبه مع عمال الحديد والصلب فى حلوان وعدد من المثقفين سنة ١٩٨٩ كانوا يستلهمون تقاليد الكفاح المصرى الذى تميز بالتلاحم بين العمال والمثقفين منذ نهاية القرن الماضى.

وتزوج "هشام" من لميس رجاء النقاش الباحثة فى الأدب المقارن ليكونا أسرة صغيرة أحبها كل من اقترب منها، وجاء "زياد" إلى الحياة منذ أقل من عامين ليعرف اليتم قبل أن يعرف الحياة، وسوف يترك غياب "هشام" القاسى والفاجع جرحا نازفا أبداً فى قلوب الذين أحبوه وعرفوه على حقيقته كإنسان نادر ومثقف تقدمى نزيه فى وسط لا يخلو من المرتزقة ونهازى الفرص والمهرجين ، وتزداد الحسرة على رحيله حرقة لأن تكوين مثقف ومناضل على شاكلته يزداد صعوبة فى زمن الاستهلاك المعمم والتجارة حتى بالثقافة والسياسية...

فليرحمه الله ويرحمنا.

***

نكتشف فى سياق عملنا كل يوم كم أن انضمام "طلعت الشايب" لمجلس التحرير كان إضافة حقيقية للمجلة ولنا على الصعيد الشخصى وللحياة الثقافية فى مصر، فهو الكاتب الساخر والمترجم الدءوب الذى يواصل "بمهارة واقتدار" مدنا بزاد من المعرفة العميقة والمتعة الأدبية الخالصة.

وفى هذا القسم الثانى من الحكايات الخرافية الصينية التى ننشرها فى "الديوان الصغير" بمقدمة من الباحث الدكتور شاكر عبد الحميد .. نجد أنه ليس الكبار فقط هم من يعلمون الصغار ، بل قد يقوم الصغار بتعليم الكبار ، فالنسر الكبير الواهن الضعيف فى قصة النسر وابنه تحرك وطار بجسارة، حين وجد ابنه يطير بقوة وسرعة.."

إن هذه الخرافات الممتعة التى جرت صياغتها بمهارة فيها بلاغة الإيجاز وأدبية الترجمة تدعونا للتأمل فى قدرتها على الحياة والتجدد عبر العصور حتى عصرنا الذى تتزايد فيه قدرات العلم والتكنولوجيا على تحويل العالم بصورة يعجز الخيال عن ملاحقتها، فتكتسب عمقا مميزا يفيض سحره على التنامى الواقعى "لنتائج العلم وتطبيقاته التى تلوح بدورها كأنها السحر، ويصبح السؤال الذى يطرحه كثيرون حول الحاجة إلى الأدب فى عصر الشاشة والصورة غير ذى معنى لأن حاجة الإنسان ليلوذ بخياله الخاص وصناعة الشخوص والطيور والحيوانات على الشاكلة التى يختارها عبر القراءة سوف تزداد عمقا مع التهديد الجدى بمحو الذاتية الذى تحمله لنا الصور الجاهزة والخيال المعلب والإنتاج الجماهيرى له.

ربما لو قرأنا هذه الخرافات الممتعة من هذا المنطلق لوجدنا لها مذاقا آخر ..

إذ أننا يمكن أن نحلق ونطير ونرفض الإنحطاط والكساح.

***

وفى الجزء الثانى من ندوة الماركسية والفكر المصرى الحديث وفيه مساهمات حضور الندوة ومداخلاتهم بعد أن عرض الدكتور "أنور مغيث" مادة رسالته العلميـة التى تحمل هذا الأسم فى هذا الجزء نطرح للنقاش مجموعة من الإشكاليات رغم مرور ما يزيد على قرن من الزمان منذ صدور أول ترجمة فى مصر "للبيان الشيوعى" والتى قام بها الشيخ حسين المرصفى ونشرتها جريدة المحروسة فى الإسكندرية.

وفى سؤال الدكتور عبد الجواد عمارة عن حقيقة التنوير فى مصر بعد أن استمع إلى مقتطفات من كلام "جمال الدين الأفغانى" ...

وإن كانت مصر قد شهدت حقا مرحلة تنويرية وما هى حدودها الواقعة إثارة لمأزق التنوير حتى يومنا هذا والذى يقدم له مفكر و السلطة حلولاً شكلية وسهلة.

وما يزال تساؤل "صلاح عدلى" معلقا عن دور الأجانب فى صفوف الحركة الشيوعية المصرية وهل كان الإبداع الفكرى فى هذا الميدان من نصيبهم وحدهم بحكم معارفهم الواسعة وعلاقاتهم فى ذلك الزمان.

ولعل غياب التفاعل الاجتماعى القادر على حمل الفكر فى الواقع والممارسة كما أسماه "مجدى عبد الحافظ" ، والذى حول الدعوة الاشتراكية إلى مجرد نشاط فى الغالب لعله أن يكون موضوعا مركزيا فى دفاترنا للنهضة ندرسه فى المستقبل إذ أن الداعين للفكر الاشتراكى فى مصر لم يكونوا يدافعون عن مصالحهم ولكنهم كانوا يدافعون عن أفكارهم ، دون قاعدة قوية تحملها وفى ظل عدوان خارجي وقمع محلى وكانت الطبقة المستهدفة بهذه الأفكار، وهى الطبقة العاملة حديثة التكوين ضعيفة وريفية المنشأ وغارقة فى الجهل ومبعثرة.

وهى الفكرة التى يختلف محمد مدحت معها أو يدلل على وجود طبقة عاملة منتظمة وقادرة على قيادة الاحتجاجات والإضرابات بحقيقة أنه قبل قيام ثورة ١٩١٩ بما يقرب من العامين كانت هناك إضرابات عمالية لا تنقطع تأثر قادتها بالفكر الماركسي..

ولعل أهم ما سوف نستخلصه من هذه الندوة هو وجود مساحة شاسعة من تاريخنا الفكرى الحديث ماتزال معتمة وغير مدروسة علميا بل تكاد تكون مجهولة حتى للباحثين.

وحين اجتمعنا قبل أسبوعين فى مجلس التحرير نناقش الكيفية التى نتعامل بها مع ذكرى الحملة الفرنسية على مصر تبين لنا أن هذه المساحات غير المدروسة هى أكبر كثيرا مما يتصور ، فضلا عن أنه حتى الدراسات الأكاديمية الجدية ماتزال محجوبة – لأسباب كثيرة – عن الرأى العام الثقافى ناهيك عن

الرأى العام كله.

ولعل اتجاه بعض كتاب الدراما التلفزيونية من المثقفين ثقافة تاريخية إلى ارتياد تلك المناطق المنسية من تاريخنا قديمة وحديثة أن يكون جهدا خلاقا فى هذا الميدان يتوجه للجمهور الواسع لينشط ذاكرته التاريخية ويدعوه لمعرفة طبيعة الصراعات والمصالح التى أججتها، وأهم من هذا وذاك أساليب الكفاح التى ابتدعها المصريون ضد الغزاة والظالمين من كل صنف ، فالمعرفة قوة وسلاح طالما استخدمه القادرون لقهر الشعب .. وقد آن الأوان أن تكون المعرفة قوة للشعب وسلاحاً.

***

ونادرة هى الدراسات فى علم النفس التى قدمتها لكم "أدب ونقد" على مدار تاريخها، وباستثناء الملف الشامل الذى كان الدكتور "حسين عبد القادر" قد أعده لنا عن :مصطفى زيور" ومدرسته فإن كتابات نادرة ومتفرقة هى التى عالجت هذا الميدان الذى نشعر بالتقصير الفادح إزاءه خاصة أن الدراسات فيه تتطور بصورة مذهلة، وقد توقفت فى منتصف الطريق خطتنا لإعداد ملف شامل عن عالم النفس الأردنى "على كمال".

وها هى "نيفين مصطفى زيور" تقدم لنا دراسة عن "جاك لاكان" وهو واحد من أكبر علماء النفس فى عصرنا بعد "فرويد" الذى ينتقده – أى فرويد – باحثون شباب مؤهلون فى أوروبا وأمريكا حيث يقومون بتأصيل الجانب الاجتماعى الناقص فى مدرسة التحليل النفسي، وتقوم باحثات وباحثون يمتلكون الأدوات المعرفية الجديدة لا فحسب بانتقاد الصورة "الفرويدية" عن المرأة وإنما أيضاً بنسف الأساس الذى شيدها عليه "فرويد" وتبيان أن ما أسماه "ينقص" المرأة يجرى بناؤه فى المجتمع وليس بسبب فقدانها لعضو الذكورة كما قال هو.

ولعل صعوبة القراءة التى تواجهنا فى بحث نيفين بسبب عُسْر التعبير إذ أن الباحثة ليست مدربة كما يبدو على الكتابة باللغة العربية – لعل هذه الصعوبة تجد التعويض عنها فى المادة الغنية والشيقة التى تقدمها لنا عن الطفولة .

وإذا ما توقفنا أمام التفرقة المهمة للغاية بين "الأنا والفرد" سوف ينفتح أمامنا عالم شاسع وبلا حدود للبحث فى الذات الإنسانية وعلاقة الصورة بالجسد من كل الزوايا..

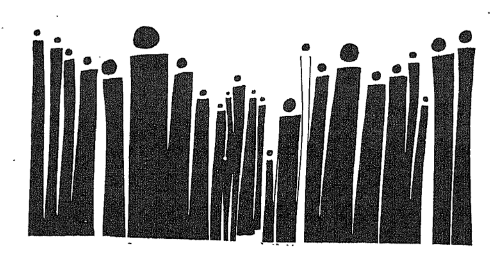
وكل ما نرجوه أن يكون هذا الموضوع فاتحة لحوار بين علمائنا وكتابنا لعلنا نكون قادرين فى المستقبل على إغناء وتطوير المدرسة التى بناها "مصطفى زيور" و التى أخذ تلامذته المنتشرون فى أنحاء العالم والمتميزون فى علمهم يطورونها لكنهم مع بالغ الأسف لا يعيشون فى مصر حيث المناخ العلمى

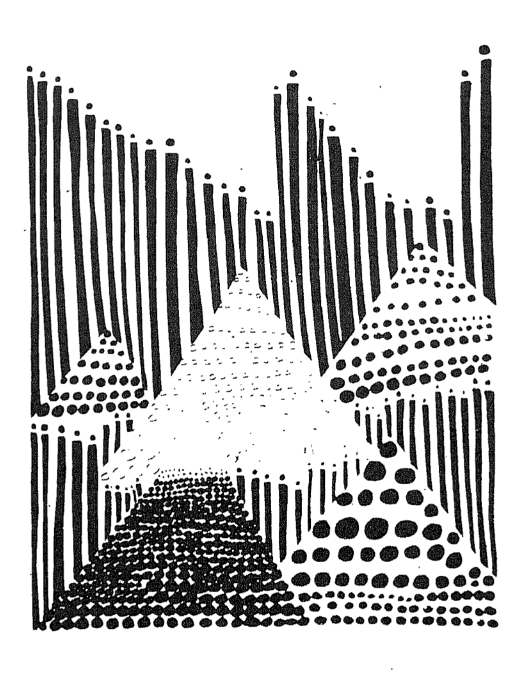
والثقافى غير موات..

ويقدم لنا الدكتور فتحى أبو العنين قراءة متميزة فى أعمال جمال الغيطانى ننشرها تحية له بعد حصوله على جائزة سلطان العويس. وهى التحية التي سنقدمها فى أعداد تالية لبقية الفائزين بالجائزة نفسها.

كلنا أمل أن يكون هذا العدد فى أيديكم قبل عيد الفطر .. فكل عام وأنتم بخير..

المحررة





د

دراسة

جاك لاكان: المرآة وتكامل صورة الجسد

د. نيفين زيور

فى المؤتمر الدولى السادس عشر للتحليل النفسى الذى عقدته بمدينة زيوريخ (يوليو ١٩٤٩)، قدم چاك لاكان بحثه الشهير عن مرحلة المرآة تحت عنوان "مرحلة المرآة بوصفها مشكلة لوظيفة ضمير المتكلم المنفصل "أنا". وكانت هذه هى المرة الثانية التى يقدم فيها مبحثاً حول مرحلة المرآة، التى قصد بها تلك الحقبة التى يمر بها نمو الطفل ما بين الشهر السادس والثامن عشر، عندما ينظر لصورته فى المرآه، وهنا يبرز تساؤل أول ، ما هى ملامح هذه الصورة؟

١ – ملامح الصورة المرآوية:

إن مرحلة المرآة ليست لحظة من لحظات النمو النفسى فحسب ، بل هى وظيفة تعد نموذجا لعلاقة الفرد بصورته فى المرآة بقدر ما تمثل الأنموذج الأول للأنا. وأهم ما يميز مرحلة المرآة أنها تتم على المستوى البصرى فالنظر هو العنصر الأساسى المهم فى مرحلة المرآة.

ويقول "لاكان" فى السينمار الأول (صفحة٧٩): «إن ما أود أن أؤكد عليه فى

نظريتى الخاصة بالمرآة، هو أن النظرة وحدها للشكل الكلى للجسد تعطى للفرد سيطرة متخيلة على جسده، وهو أمر سابق على السيطرة الواقعية على الجسد".

الفرد يخْبُرُ فى (مرحلة المرآة) رؤية ذاته وانعكاساتها، ويتصور ذاته على نحو مختلف عن حقيقتها، وهو منظور أساسى للإنسان، الأمر الذى يشيد حياته التخييلية. ويرى "لاكان" أن الصورة المرآوية بمثابة (أنا مثالية) لا يمكن إشباعها أو تحقيقها، لأنها متعالية وهى أيضاً مدمرة وساحرة، والأنا المثالية تأتى من نقل الليبيدو إلى أنا مثالية تفرض نفسها من الخارج، وتحصل على إشباعها من تحقيق هذا المثالى، كما يصف أثر العلاقة المرآوية بالإغواء فالصورة المرآوية تسحر الفرد وتغويه، وهى نقطة تحول وتطور، ولأن الفرد يحصل على سيطرة على صورته فى المرآة، أى يحصل على ذاته ، وهكذا فإن ما يحدث إذن هو الحصول على السيادة أو السيطرة على ذاته.
وتعطى الصورة المرآوية فعليا على الأقل معاً بوصفها كاملة الأمر الذى يستشعره الفرد على أنه سيطرة مثلى وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الجسد الأمثل أعنى مثالية الأنا .

هذه الصورة التى يراها الفرد فى المرآة تشبه "صورة السيد" وتختلط لديه بصورة "الموت" فالرجل يمكن أن يوجد فى حضور السيد المطلق فهو فى حضرته منذ بداية حياته من حيث أنه خاضع لهذه الصورة.

إن ما يربط المتخيل بالموت هو الاغتراب فى الصورة أعنى فى "السيد" ومن ثم فإن مفهوم الاغتراب هو المفتاح الذى تتفتح به أسرار غريزة الموت.

إن نظرية "لاكان" فى وظيفة المتخيل (تأثرت إلى حد بعيد) بعلم الحياة فى دور ميكانزمات الإدراك على سلوك الحيوان.

فالطفل الإنسانى يولد ولديه قصور شديد فى جانب التآزر الحركى، فالطفل إذن يولد فى حالة من عدم النضج ، وأن وظيفة المرآة بالنسبة للاكان هى وظيفة "الإيماجو"(١) وهى التى ستشيد علاقة فيما بين الكائن والواقع، فيما بين العالم الداخلى للفرد والعالم الخارجى.

فالإنسان يولد حالة جسدية غير ناضجة كما أن جسده مقطع مبعثر.

هذا وتتميز نزعاته البدائية بحالة من الفوضى الشاملة ، إلاّ أنه من خلال صورة شخص آخر يلمح الوليد إشارة على تكامل جسده ويحصل على أول قدر

من التحكم فى حركته وتصبح مرحلة المرآة موحدة للجسد الممزق، ومن ثم فإن وظيفة الإيماجو هى وظيفة التكامل والتوحد بالإيماجو للجسد البدائى ينظم الحياة الداخلية التى تتميز بالفوضى وذلك بإحالة الوليد إلى وحدة مثالية بالإضافة إلى أنها توفر أساساً للثبات إذ أنها تمثل نقطة محددة ثابتة فى تنظيم الخلط الداخلى للوليد.

فإشراقه الوليد على ذاته تتميز بالفرح والسرور وهو سرور ينتج عن استباق التآزر الحركى والتكامل الجسدى الذى لم يتحقق له بعد فى الواقع، فالمتخيل من ثم يصبح قوة أو سيطرة فى المقام الأول كما أن تخيلات القدرة المطلقة السحرية والضعف والسيطرة وكونه أصبح فريسة إنما هى أساس البناء المتخيل.

إن منطق المتخيل والحال هذه إنما هو منطق مزدوج الحد، وهو أن يعمل وأن يعمل به وهو ما نخلص معه إلى أن وظيفة المتخيل لدى الإنسان تذكرنا بميكانزمات الشرارة الإدراكية لدى الحيوان وأن آثارها المحددة تنتج عن قصور فى النضج الأساسى لدى الإنسان.

وإذا ما كان تكامل ايماجو الجسد يحقق دافعاً أساسياً للسيطرة لدى الإنسان فإن الإيماجو بالنسبة للاكان إنما هو موضوع نفسى متميز فالايماجو هو الموضوع الأساسى فى علم النفس بنفس القدر الذى تخدم به فكرة جاليليو الخاصة بالقوة الداخلية للمادة بوصفها أساساً للفيزياء.

٢- العلاقة بين الصورة المرآوية والمتخيل

يستخدم لاكان مفهوم المتخيل ومرحلة المرآة لمراجعة مفهوم الدافع عند فرويد، هذا بالإضافة إلى التفكير مرة أخرى فى مفهوم الأنا الذى يعتبره متخيلا بالضرورة فى جوهره.

وفى هذا الصدد يفترض لاكان أن الدافع يوجه أولا نحو الشكل لا نحو المحتوى مما يفترض معه أن الموضوع إنما هُو شيء طارئ أو عابر ، فالدوافع الإنسانية تندلع من حقيقة أن الوظيفة المتخيلة لا تتجه نحو خصائص موضوع محدد بل تتجه نحو صفاته المغايرة بوصفها موضوعا. وأن وحدة المتخيل أى الجشتالط(٢) هو الأمر النافع أو المفيد بالنسبة لحالة الفوضى التى تتسم بها الحياة العزيزية للطفل.
فالإشباع لا يرتبط فحسب بقرب الموضوع وإنما يرتبط بالخبرة الخاصة

بالوحدة والتعيين الذاتى(٣) بالتعرف على ذاته بوصفها موضوعاً".
الأمر الذى دفع لاكان إلى التعليق على إشارة فرويد إلى "الشىء" قائلاً: إن الإنسان يراوده طيف "الشىء" فهو يحلم باستعادة الموضوع المفقود القديم واستعادة المصدر الأصلى للامتلاء التام.

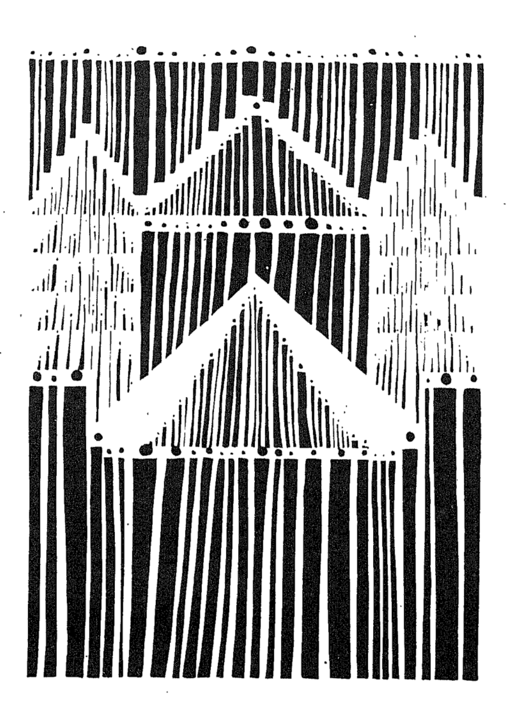
إن نظرية مرحلة المرآة تقترح وجود شىء يربط بين كل من الوصف المتخيل لشىء ورغبة الإنسان التى تتوق إلى استعادة الموضوع الذى لم يحصل عليه إطلاقاً. هذا الموضوع الذى يوجد فحسب فى شكل سرابي بل يود أفقياً بوصفه ظلا لسراب.
ويستخدم لاكان مفهوم المتخيل(٤) ومرحلة المرآة لإعادة فهم وصياغة مفهوم فرويد عن الدافع وبالمثل إعادة فهم فكرة الأنا. وبالنسبة للاكان فإن الأنا متخيل بالضرورة والتعارف على الإيماجوات البدائية الخاصة بمرحلة المرآة يوفر أساساً لفهم ما أطلق عليه فرويد اسم التعيين الذاتى الأولى.
وبالمعنى الكامل للمصطلح فى تراث التحليل النفسي، أعنى التحول الذى يطرأ على الفرد حينما يتمثل (٥) صورة ما.

والأنا عند لاكان يتشيد فى علاقة بجشتالط بصير أو بإيماجو الجسد، ويطلق عليها لاكان اسم نظرية فى نشوء الأنا، وهذه النظرية يمكن اعتبارها نظرية فى التحليل النفسى من حيث إنها تعالج علاقة الفرد بجسده فى سياق تعيينه الذاتى بإيماجو.

والطفل إذ يركز عينيه على وجه أمه فإنه يحقق - وكأنه بفعل السحر - وجه أمه من بين خضم الفوضى التى تحيط به و"السحر" خاصية أساسية يؤكد عليها لاكان فى ظاهرة تشييد الأنا فيتحد فتات الوليد أو القطع المتناثرة لجسده بالقدر الذى يسحر به.

والأنا يتشيد بناء على أساس من صورة الجسد ويميل نحو إعادة نسخة هى طبق الأصل من اتخاذ هذا الجسد، ويؤكد لاكان أن الوظيفة المنسجمة الوحيدة للوعى بدت تكون فى إمساك المتخيل بالأنا فى انعاكاسه المرآوي، هذا ونجد لاكان لا يكل فى الإصرار والتأكيد على الأنا إنما هو موضوع ما.
ومن خلال القدرة على توفير الوحدة والثبات الخاصة بالشكل فإن الجشتالط يضع أساسا لتشابه محدد فيما بين المعرفة على الموضوعات وبين هوية الأنا.

ومن أجل تشييد علاقة بموضوع لابد وأن يكون هناك أولاً علاقة نرجسية بين الأنا والآخر هذا بالإضافة إلى أنها توفر الأساس الذى لابد منه لأى موضعه وهذه



الأطروحة توفر الأساس الضرورى للحياة النفسية فى شكل تساو عميق فيما بين الأنا والآخرين والموضوعات فى العالم الخارجى.

إن الأنا ووظائفه فى نطاق الاقتصاد النفسى يرتبط إلى حد بعيد بالدوافع البدائية، وأن كل ما ينتمى إلى الأنا يدخل فى نطاق التوترات المتخيلة وهى مثلها مثل كل التوترات الليبيدية الأخرى، ويقع الليبيدو والأنا على نفس الناحية وفى العلاقة الشبقية التى يثبت فيها الإنسان على نفسه صورة يمكن أن تجد طاقة وشكل تنظيم فيها الشهوة.

إن الإيماجو أو شكل الأنا يسعى للاحتفاظ ببنائه متمسكا فى علاقة من تلك العلاقات المختلفة التى يدخل فيها. فى كل مرحلة من مراحل التطور ، ومن ثم فإن الإيماجو يتسم بالثبات الزمانى ، كما أن اللحظة "النرجسية" لدى الفرد توجد فى كل مرحلة من مراحل التطور النشوئى وكل درجات انجاز الفرد.

ونرى أن نظرية لاكان عن النشوء المتخيل للأنا فى المرآة تتوافق تماماً مع أفكار فرويد عن طبيعة ومنشأ "النرجسية" فى حد ذاته اذ اعتبره محورا أساسياً فى تكوينه لنظرية الأنا فى العلاقة المرآوية. كما أن اختيار المصطلح فى حد ذاته يشير إلى فهم عميق للمكنونات الخاصة بالسيمانطيقا عند فرويد. كما تناول فرويد سيكلوجية الجماعة وتحليل الأنا والتى يتعرض فيها لموضوعات ترتبط مباشرة بفكرة لاكان عن المتخيل ويبدو للقارئ وكأن هذا الكتاب يمكن أن يترجم أفكار لاكان صفحة صفحة فقد أظهر فرويد دور الولع أو الانبهار حيث يبدو الفرد وكأنه منوم تنويما مغناطسيا فى ارتباطه بالجماعة، فالانبهار هو أساس وظيفة "أن ينظر الفرد وأن ينظر إليه" وأن قوة المنوم تكمن فى أنه يطلب من الفرد أن ينظر فى عينيه، من ثم فإن الطريقة التقليدية فى التنويم إنما هى (النظرة) وهذه القوة فى أن ينظر الفرد وأن ينظر إليه، أعنى أن قوة المتخيل هى العنصر الأساسى فى تكوين الجماعات، وأن النظر على وجه الدقة هو المصدر الأساسى للخوف بالنسبة للشعوب البدائية.

٣ - اغتراب الأنا عن نفسه:

إن ما يهمنا فى هذا الصدد هو تعريف لاكان للأنا على أنه بناء (صرح) متخيل وأن الأنا لا يمكن أن يهم على أنه نسخة طبق الأصل من الفرد ، ينبغى التفرقة بين الأنا والفرد.

أى التفرقة بين ضمير المتكلم المنفصل أنا والأنا ولأن الأنا متخيل فهو إذن بناء وهمى (باعث على الاغتراب) كما أن الخلط بين الذات والآخر فى المتخيل

يشكل البناء الأساسي لرغبة الإنسان في رغبة آخر، فالإنسان كما ذهب هيجل هو رغبة في رغبة آخر.

والاغتراب نوع من العبودية أما العدوانية فهي تعبير عن رفض العبد قبول القهر، والاغتراب هو في نهاية المطاف اغتراب الذات عن الذات. وإن ما هو مغترب ليس العلاقة بالأنا البازغ من أنا أخرى وإنما هو اغتراب الفرد المشروع في وجوده عن أناه.

أما مفتاح مشكلة الاغتراب المتخيل فتكمن في فهم ما يعني بالنسبة للفرد من أن يتكون بوصفه منافساً لذاته.

إن وظيفة الإيماجو وظيفة مغرية من حيث إنها تقيم التكوينات البدائية للهوية النفسية على حساب رفض جزء من قوة الكائن وأن تكوين البناء وديناميته يحمل معنى مزدوجا فهي مقسمة فيما بين الفوضى الخاصة بالغرائز التي تبقى خارجة عن الأنا والاستثمار الجزئي في وحدة متخيلة.
وهكذا فإن التوتر المغرب الذي ينشأ فيما بين الكائن وهويته المتخيلة على الحياة النفسية للفرد ويحلها فيما بعد وهكذا فإن هذا التنافر فيما بين الأنا والفرد يستمر طوال الحياة.
وإذا كان لاكان قد وصف الأنا على أنه متخيل فإنه أضفى عليه وظيفة المجهلة فالمتخيل يتضمن علاقة لا توصف بأنها معرفية وإنما هي علاقة قوة ونفوذ قوة Power أما المجهلة فتشير إلى بعد مستبعد أو مرفوض.

والاغتراب عند لاكان يشيد المتخيل، وهكذا فإن الهوية النفسية في مرحلة المرآة يمكن أن تنشأ وتبقى على ذاتها باخضاع الطاقة الليبيدية إلى تفريعات متشعبة فالمتخيل يحرك ويعلم الدوافع البدائية ولكنه لا يفعل ذلك إلا باستبعاد جزء من الطاقة تحرك وتنشط الجسد.

وتجد الاشارة هنا إلى أن جوليا كريستيفا قد قدمت مفهوما مماثلا يتضمن تشييد الذات بواسطة رفض الذات واستبعاد الذات أنا أبصق نفسي" وأذل نفسي في ظل نفس الحركة التي أدعى أنني أشيد بها" وهكذا فإن "كريستيفا" ترى أن ما قد رفض وتبقى في تشييد الأنا يتخذ صفات الغموض والغرابة المقلقة والغيرية غير المحتملة التي يسم بها لاكان الواقعي، وبكلمات "كريستيفا" أن أكون فردا قادرا على التعامل مع الموضوعات لا يتحقق إلا بإقامة مجال التحقير أو الإذلال أو الاستبعاد.

٤ – الحضور الغياب المرآوى وبدايات انبثاق الوعى:

إن الرغبة(٦) تتحقق فى الآخر كما أن جوهر لحظة المرآة هى اللحظة التى يتمثل فيها الفرد أناه. ولكنه لا يستطيع أن يتمثل أناه إلا عندما يتعدل وضع الأرجوحة ويستبدل أناه بالرغبة التى يراها الآخر. ومنذ هذه اللحظة فإن رغبة الآخر . ومنذ هذه اللحظة فإن رغبة الآخر وهى رغبة الإنسان تدخل فى العلاقة الرمزية "أنا وأنت" أى تدخل فى هذا الاعتراف المتبادل وتتعالى إلى مستوى القانون.

ومن ثم فإن الرغبة توجد قبل اللغة وتسقط وتغرب فى الآخر . وتؤكد نفسها فى شكل منافسة مع الآخر من حيث أنه حاصل على رغبة الفرد.

هذا ويشير لاكان فى الحلقة الدراسية السابق الإشارة إليها صـ١٧٢ إلى أن فرويد قد وصف المازوخية الأولية فى (لعبة حفيده) حينما وجد معنى للعبة فى محاولة الطفل الذى يبلغ من العمر ثمانية عشر شهرا حينما داهمته مشاعر مؤلمة لغياب أمه (الموضوع المحبوب) ويقول فرويد إن الطفل أخذ بزمام الموقف وتناول الغياب والحضور فى حد ذاتهما واستمتع بالتحكم فيهما فالمازوخية الأولية تبعا للاكان تقع فيما بين المتخيل والرمزى. فالطفل كان قد نطق بكلمتين هما بعيدا وهنا حينما كان يلعب بالكرة فيقذفها ثم يستردها. وهنا نجدنا أمام وأول تعبيرات لغوية متناقصة يتعالى الطفل بها إلى المستوى الرمزى ويأتى بالغياب والحضور ويتحكم فى الأشياء بالقدر الذى يدمرها أيضاً.

وفى هذا الصدد يقول مصطفى زيور فى مقاله "جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب: إن لعبة الغياب والحضور يأخذ الطفل فى يده بزمام الموقف فيجعلها فى لعبته تغيب عن نظره على نحو رمزى ويقصيها سيكولوجيا – بنفيها – ثم يبعثها من جديد وهكذا يسيطر على الموقف الذى كان يستثير فيه الشعور بالأسى والتمزق ، ويصبح فى لعبته فاعلا إزاء موقف يكاد يذهبه وهو فى حالة سلبية لا يملك من أمره شيئاً، فيفتعل بمحض إرادته هذا الذى كان يشقيه ويكاد يشعره بغيابه هو المصاحب لغياب أمه، من حيث أن الطفل يتعين أمه فى السن المبكرة كما كشفت ذلك بحوث التحليل النفسى وقد قام الدليل على صحة تفسير اللعبة بأنها لعبة الغياب والحضور عندما حدث يوماً أن بقيت الأم عدة ساعات خارج البيت فحياها الطفل عند عودتها بقوله: "البيبى (الطفل الصغير ذهب)".

وقد اتضح مدلول عبارته على ضوء ما فعله الطفل أثناء غيبة أمه الطويلة فقد عثر على وسيلة للاختفاء هو نفسه: ألم تتضمن رؤيته لصورته فى المرآة

فقدان نفسه من حيث أن استبعاد الآخر (الصورة المرآوية) يتضمن استبعاد الذات، حتى إذا وقف الطفل وظهرت صورته من جديد آنئذ فإن استحضار الذات يكون بوصفها خارجة عن نفسها على نحو ما، إذ أنها ترى نفسها عندئذ بوصفها آخر أو بوصفها مغتربة فى آخر.

هكذا نلتقى بديا لكتيك هذه الواقعة العيانية "هيجل ذو الطابع المجرد" – السابق ذكره – بصدد الوعى بذاته بوصفه انعكاسات مرآوية يتخلق وجوداً مغترباً معاً فى علاقته بوعى بذاته آخر.

ولنعد مرة أخرى إلى لعبة البكرة والخيط: لعبة الغياب والحضور لنعلم من كشوف التحليل النفسى أن التعيين (التوحد) بالمعتدى حيلة من حيل الدفاع المألوفة للسيطرة على الخوف من المعتدي.

فالطفل فى لعبة الغياب والحضور يقوم بدور المعتدى أى الأم بوصفها مصدر شقائه وافتقاده نفسه من جراء غيابها فهو إذن الذى يقصى الآخر (أمه) فيفرغ بذلك غضبه من خلال تبادل الأدوار وكأن لسان حاله يقول "حسناً لست فى حاجة إليك فأنا اقصيك بنفسى" على أن أهم ما فى لعبة الغياب والحضور إنما هو ضرب من الانجاز الثقافى من حيث الطفل يفلح من خلال لعبته فى تحقيق إقلاع عاطفى عن مصدر الأشباع وقبول التخلى فى موقف رمزى عن الرغبة الفجة التى يحكمها مبدأ اللذة والسير قدماً من خلال الرمزية نحو النضج والحدس العميق.

وفى موضع آخر يعلق لاكان على لعبة الغياب والحضور بأن فرويد فى ومضة من العبقرية كشف لنا ما يمكن أن نعتبرها اللحظة التى تتحول الرغبة فيها إلى رغبة إنسانية وهى ذاتها لحظة ميلاد الطفل فى اللغة ويمكننا أن نفهم أيضاً أن الفرد لا يسيطر على عوزه فى اتخاذه له فحسب – وهو ما يريد أن يقوله فرويد – وإنما يرفع رغبته إلى قوى ثانية، فإن نشاطه يدمر الموضوع ويجعله يظهر فى (الاغضاب) – بالمعنى الحقيقى للكلمة من خلال الصوت – فى توقع الاستفزاز لغيابه وحضوره.

وهكذا فهو يحول المجال السلبى لقوى الرغبة إلى مستوى تصبح فيه موضوعاً فى حد ذاته، وهذا الموضوع، باتخاذه شكلاً مزدوجاً فى التعبير الرمزى الأولى، يعلن لدى الفرد التكامل للفونيمات – مما يعنى ببساطة ،دخوله من باب له وجوده السابق فالصوتيات تكون لغة – والتى توفر بنائها المتزامن، ولذلك فإنه يدخل فى نسق الحديث العيانى لمن حوله، وهكذا فإنه يتلقاها (الصوتيات) من الخارج وهكذا فإن (بعيداً – هناك) منذ البداية تسهم فى وحدته.

إن رغبة "الطفل الصغير" تصبح رغبة الآخر أى رغبة أنا آخر يسيطر عليه وتصبح رغبة الآخر من الآن فصاعداً عذابه وشقاءه هو سواء لجأ الطفل إلى رفيق واقعى أو متخيل، إذ أنه سيراه يطيع سلبية حديثة وبالمثل بندائه، وذلك لأنه حينما يقول "بعيداً" فإن ذلك لأن الموضوع "هنا" وحينما يقول "هناك" فلأن

الموضوع غائب ولأن نداءه لديه القدرة على جعله ينزلق لذا فإنه سيبحث فى تأكيد مقص استفزاز رجوع الموضوع إلى هذه الرغبة فالغياب يستثار بواسطة الحضور الذى يستثيره الغياب ، فالرمز يلغى وجود الشىء مما يفتح الباب على مصراعيه للسلبية وتكمن المازوخية الأولية فى السلبية البدائية التى توجد فى إقصاء الأشياء. أو بتعبير لاكان قتل الشىء فالحديث هو طاحونة الهواء التى تعبر عن الرغبة الإنسانية فى نسق اللغة، ولا يسعنا فى هذا الصدد إلا أن نستعير قول الفليسوف الفرنسى باسكال "إن الشكل يحمل الغياب والحضور واللذة والألم".

إلا أن الطفل بعد أن رأيناه ينتهج فى سن ثمانية عشر شهراً لرؤيته صورته فى المرأة ها هو يبدى سلوكاً مختلفاً تجاه صورته بعد فترة من نموه مما يشير إلى غياب المظاهر السابقة.

فالظهور المفاجئ يشير إلى حركة سيطرة أو تحكم ولعب أدواتى (السينمار رقم(١) صفحة ١٦٨) ولتفسير ما قد يستخدم لاكان مصطلح الاستدماج ويفسر لاكان الاستدخال بأن عملية تشبه القلب للضد افما كان بالخارج أصبح بالداخل وطالما كان الأب فى الخارج يصبح الأنا الأعلى فى الداخل.

وإن لحظة اختفاء الانعكاس المرآوى تماثل لحظة الأرجوحة الخاصة بالنمو النفسى ويمكننا ملاحظة ظاهرة العبرية التى نرى فيها الطفل يستشعر وكأن نشاطه هو ونشاط الآخر متساويان ونراه يقول مثلا "ضربنى فرانسوا رغم أنه هو الذى ضرب فرانسوا" فالطفل حينما يبتهج لصورة فى المرآه فأنه يتمثل تحكما لم يكتسبه بعد (لم يحصل عليه بعد) وذلك من خلال اتخاذ صورة الاخر ، لكنه الآن يبدى مظاهر سيطرته الكاملة من داخله فقد حدثت النقلة فى الأرجوحة (صفحة ١٦٩ سيمنار "١") وإن علاقة الفرد بمثابة – الأنا الذى يدخل من خلالها إلى الوظيفة الرمزية فإنه يتعلم كيف يتعرف على ذاته بوصفها شكلاً ويمكن أن تتأرجح وفى كل مرة يتفهم الفرد ذاته على شاكلة أنا متحدث ، وفى كل مرة يؤكد ذاته على أنها واقع فى قوامه وفى سكونه فإن رغبته تسقط بالخارج مما يفسر استحالة تواجد البشر معاً.

ولحسن الحظ – كما يذهب لاكان – فإن الإنسان يسكن عالم الرموز أى عالم من يتحدث ، فالرغبة قابلة للتعبير عن نفسها والتعرف عليها ودون حدوث ذلك فإن كل وظيفة إنسانية تتلاشى فى شكل رغبة غير محددة لتدمير الآخر بما هو كذلك وعلى العكس ، فإنه فى ظاهرة الآخر، يظهر شيئاً يسمح للفرد مرة أخرى بأن يستعيد ما تم اسقاطه وأن يستعيد تكامله بصورة مثالية – للأنا – وذلك فى كل مرة يحدث استعادة للتمثل البهيج لمرحلة المرآة على مسارات متشابهة، وفى كل مرة يحدث الفرد بفرد آخر فهو يتعين ذاتيا بمثال الأنا. وهكذا تبزغ ظاهرة الحب، وهى فى صميمها مختلفة عن الطرح فهى لا تحدث فجأة وإنما ينبغى توافر عدة شروط يحددها تطور الفرد وتنشئته وتخطيه لها فى الآن نفسه

ذلك أن حالة الحب كما عرفها لاكان (صفحة ١٤٢) إنما هى ظاهرة تحتل مكانها فى مستوى المتخيل وهى فى الآن نفسه تستنفر إغواء صريحاً للرمزي، إنه نوع من الفناء، فيه إزعاج لوظيفة الأنا - المثال ، ويكفى أن الحب يعيد فتح الأبواب للكمال، وهو الأمر الذى بينه فرويد بلا مواربة.

٥ - ما هية الوعى بذاته:

يقول مصطفى زيور فى مقاله جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب: "لاشك أن مفهوم "الوجود" و"الاغتراب" يحتلان مكان الصدارة فى الفلسفة المعاصرة وأن الاغتراب - بمعنى خاص - هو المشكلة الأساسية فى علم النفس المرضى بعامة ، والتحليل النفسى بخاصة، ويرجع الفضل فى إبراز مفهوم الاغتراب على المستوى الميتافيزيقى والعيانى معاً إلى هيجل ومن ثم فينبغى العودة إليه فى كل محاولة لدراسة هذا المفهوم.

ويلتحم مفهوم الوجود والاغتراب التحاماً متكاملاً فى جشطالت يفقد معناه بل كيانه بغير مفهوم الديالكتيك الذى يلزم عنه التواصل بين الذاتي (بين ذات وذات أخرى) أى وجود الإنسان بما هو إنسان. (صـ٢٣، فى النفس).

والسبب فى نشأة الوعى بذاته ليس التأمل فى موضوع ، ليس (أنا أفكر) لأن التأمل أو التفسير يستغرق فى موضوعه فلا يتاح للمتأمل أن يرتد إلى الوعى بذاته. الوعى بذاته هو الرغبة فى رغبة ، هو الرغبة فى رغبة الآخر، أن أكون قيمة ترغبها رغبة آخر. أن يعترف هذا الآخر بى بوصفى قيمة فى ذاتها مرغوبة منه.

بعبارة أخرى فإن (الرغبة الإنسانية) أى الرغبة الخالقة للوعى بذاته للواقع الإنسانى إنما هى فى نهاية الأمر دالة (متوقفة) على رغبة فى الاعتراف من قبل آخر يصاحب الرغبة، أما الوعى بذاتة فلا سبيل إليه من خلال تواصل بآخر فيكشف الوعى بذاته بواسطة وعى بذاته آخر. الوجود إذن وجود الإنسان بما هو إنسان تخلقه الرغبة فى رغبة على النحو الذى بينا، الأنا رغبة وبوسعى أن أقول أرغب فى رغبة فأنا موجود دون إلى "إذن" (هذه الصياغة لم ترد لدى هيجل وقد أكون قرأتها لدى أحد شراحه أو لعلها فرضت نفسها على ذهنى أثناء الكتابة) من حيث إن الوعى بذاته معطى مباشر فى هذه الرغبة، هذا ما يسفر عنه ديالكتيك "فنومولوجيا الروح" فى تعريف الوعى بذاته، وهو تعريف عيانى أبعد ما يكون عن التجريد يناظر ما تسفر عنه كشوف التحليل النفسى التى يمكن أن نجملها فى أن فرويد عرف الإنسان بلغة رغبته مخالفاً فى ذلك أرسطو الذى عرف فى "منطقه" بلغة الإنسان العارف.

وأكثر من ذلك فإن هيجل يبرز وجهاً آخر للرغبة الخالقة للواقع الإنسانى

فى أن الإنسان إن هو إلا ما يرغب فيه الآخر، أى أن ما يجعل موضوعاً ما ، محط رغبته، هو (وساطة) رغبة آخر، هو أن الآخر يرغب هذا الموضوع وهو أمر مألوف-لنا فى التحليل النفسى فى ذلك الموقف المثلث المكون من الطفل ووالديه وما يتصل به من مشاعر المنافسة والغيرة تلك "الغيرة" التى يعرفها عالم النفس الفرنسى الراحل هنرى فالون بأنها تعاطف معزب على أن وجودى وقد عثر على الوجود داخل الاغتراب فى الغريب الآخر.

حقاً إنه ليس اغتراباً شاملاً من حيث أن الآخر هو "أنا" آخر ولكننا نلمس حتى قبل أن نوغل فى فنومنولوجيا الروح الديالكتيك بين ذاتى خالق أنا – الأنا الآخر خالق وجودى الأمر الذى يذكرنا بقول الشاعر الفرنسى رامبو أنا أكون آخر نحن هنا أمام مفهوم الآخرية أو الغيرية فى الأنا والذى يشير إلى التناقض المزدوج فى إصلاح المألوف.

ويطلق هيجل على هذا الموقف "اللامتناهى" لأنه يتضمن دلالة مزدوجة. يقول هيجل :"يوجد بالقياس إلى الوعى بذاته وعى بذاته آخر (وهذا الأخير) يتبدى للوعى بالذات من الخارج"، بمعنى أن وجودى بوصفى ألا يقتضى أن أجد آخر إلا أن الوعى بذاته يفقد نفسه لأنه يجد نفسه بوصفه ماهية أخرى أى أننى إذا وجدت ألا آخر فقدت نفسى من حيث أنى أجد أناى بوصفه آخر ويلزم عن ذلك ازدواج المعنى وإن الوعى بناء على ذلك يعنى الآخر لأنه لا يرى بوصفه ماهية وإنما يرى نفسه هو فى الآخر.

ثمة إذن سباق لامتناه حيث لا يلحق الوعى بذاته نفسه، وإذا ما حاول الوعى بذاته أن يفنى الآخر فإن لذلك معنى مزدوجاً.

أولاً: عليه أن يفنى الماهية الأخرى المستقلة حتى يحصل على التعيين بذاته بوصفة ماهية.

ثانياً: ولكنه بناء على ذلك يفنى نفسه من حيث أن الآخر هو نفسه.

على إن الإفناء ذا معنى مزدوج لوجود الآخر ذى المعنى المزدوج، والافناء فضلاً عن ذلك فيه عودة ذات معنى مزدوج إلى الذات نفسها ، وذلك:

أولاً: لأن الوعى بذاته يبعث نفسه بذلك الإفناء أى يصبح من جديد عدل نفسه بإفناء وجوده الآخر.

ثانياً: فهو يعيد إلى نفسه الوعى بذاته الآخر لأنه كان موقفاً بذاته فى الآخر.

إنه يفنى كيانه فى الآخر بالتالى يردّ إلي الآخر حريته واستقلاله فيصبح آخر حقا.

إن ديالكتيك الوعى بذاته فى علاقته بوعى آخر، صور على هذا النحو بوصفه عملية يقوم بها أحد الوعيين ولكن لابد أن تتم هذه العملية من الوعيين معاً متبادلين متآزرين فإذا كنت سأتعرف على الوجه الآخر بوصفه أنا فينبغى أن أراه يفعل إزائى ما أفعله إزاءه.

وهنا نلمس فحسب ذلك التشابك بين وعيين يرى كل منهما نفسه فى الآخر، لكنهما يريان نفسيهما الواحدة فى الأخرى وبعبارة أخرى أنهما (الوعيان) يعترفان بنفسيهما كمعرفتين يتبادلان الاعتراف.

غير أن ذلك لا يتم بغير نضال مرير، نضال حتى الموت يقيم أحد طرفى النضال سيداً والطرف الآخر عبداً، الأول لأنه يخاطر بحياته من أجل السطوة الخالصة ينتزع بها اعتراف العبد الذى يشترى حياته بعبودية معترفة بالسيد.

إلا أن السيد (الآخر) باستدماجه الأنا الأعلى: سيبدأ فى الداخل طاغية لا يكف عن الاتهام .. لقد انتقلت علاقة السيد بالعبد من المسرح الخارجى إلى المسرح الداخلى.

وإذا عبرنا الآن إلى "مرحلة المرآة" التى وصفها لاكان لوجدنا لاكان متأثراً تأثراً شديداً بهيجل وبعلاقة السيد والعبد فعلاقة الفرد بصورته المرآوية هى علاقة السيد بالعبد بنفس القدر الذى وصف به هيجل علاقة الوعى بذاته بوعى آخر.

وهكذا فإن مرحلة المرآه تشير إلى لحظة ميلاد الوعى بذاته ، لحظة تمثل الفرد لشكل هو صورته المرآوية إذ يثبتها بمعنى إنه يستدخلها فتصبح بداخله فيتأرجح فيما بين إسقاطه لصورته في الخارج فتصبح الأنا المثالية وبين الآخر فى الداخل فتصبح الأنا الأعلى.

٦- الصورة المرآوية وتكامل صورة الجسد:

فالطفل الذى ينتقل من اللاوجود إلى الوجود من خلال الصورة المرآوية، فقد كان فى نقطة الصفر وأصبح فيما بعد فى العد الأحادى: ولا يمكنه أن يميز الأخرين كأعداد متتالية إلا إذا تمكن من عد نفسه كواحد مميز وهذا العد لا يتوصل إليه من خلال إدراكه لنقصانه أى ناقص واحد وهى عملية ترميزية لغيابه فالرمز يعنى غياب الشيء ويفضل مخاطبة الآخر وله واعترافه به ينتقل من نقطة الصفر إلى العد الأحادى للتعيين الذاتى الأولى فى المرآة التى تعتبر أساسية ف نتكوين نواة الأنا المخاطبة. فالأنا محورها الجسد وهذا الجسد لا يمكن إدراكه إلا يعبر التصور الذى تعكسه المرآة ورؤيته للآخرين أمثاله ولهذا الاكتشاف قاعدة بيولوجية بالإضافة إلى أثاره النفسية فالحمامة مثلا كما يقول لاكان لا تبيض إلا عندما ترى حمامة على شاكلتها مهما كان نوعها أو جنسها، فالأنا المخاطبة على نفس المنوال لا تتكون نواتها إلا بعد مشاهدة الطفل لصورته فى المرآة فهو يتعين بها. ويكون هذا التعيين النقلة الحقيقية من حالة التجزئة الجسدية التى كان يعيشها الطفل- قبل مشاهدة الصورة المرآوية- إلى الوحدة والكمال لصورة الجسد.

وهذه الصورة المكتملة لجسده تسبق نموه ونضجه الجسدى فى الواقع. فهو يحقق عبر اكتمال هذه الصورة التى يعتنقها وثبتها سبقاً زمنيا يحقق له حداً

فاصلا بين تجزئة كان يتخبط بها واكتمال يصبو إلى الوصول إليه.

وهذه الصورة المتمثلة أمامه تصبح الأنا الذى يتعين به. أى فى نفس الوقت الذى يعتمدها كركيزة بداخله، يسقط شكلاً فى الخارج ويحدد مكانه فى الفضاء بين معالم الأشياء الأخرى التى يكتشفها والآخرون أمثاله الذين ينافسونه، وهى تمكنه أيضاً من احتواء مخاوفه الناجمة عن إدراكه لواقعه السابق المجزأ، والدليل على ذلك هو ماتبين لنا من الخبرة، التحليلية عندما يتوصل التحليل إلى تحريك الدوافع العدوانية الدفينة فتظهر أحلام لأوصال جسد ممزق أو ما يحدث عند الذهانى من شعور بانفصال أعضاء جسده عنه.

(عدنان حب الله، التحليل النفسى من فرويد إلى لاكان- صفحة ٩١).

ويقول لاكان «مرحلة المرآه هى مأساة من حيث أن الاندفاع الداخلى يجعل الطفل ينتقل من العجز الداخلى إلى التخطى وهو بالنسبة للذات المأخوذة بوهم التعيين الذاتى الفضائى يمكن التخيلات كى تتعالى من صورة جسدية مجزأة إلى شكل يمكن تسميته بعملية تجبيرية لكليته».

٧- ويمكن تقسيم مرحلة المرآة إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:

حينما يدرك الطفل صورته فى المرآة فيرى ذاته منعكسة بوصفها كائنا حقيقيا يمكن الإمساك به أو الاقتراب منه، فإنه يبدى أمام هذه الصورة إشارات مرحلية إلا أن كل شىء يبدو أنه يشير إلى وجود هذه المرآة. وهذه الصورة هى صورته التى يتعرف عليها بوصفها خاصة بآخر ، وإن كان العكس صحيحا إذ أن صورة الآخر هذه تدرك على أنها تلك الخاصة بجسده...

المرحلة الثانية:

يدرك الطفل أن الآخر في المرآة ليس كائنا واقعيا وإنما مجرد صورة ولا يسعى للإمساك بالصورة أو البحث عن الآخر خلف المرآة لأنه يعرف أنه لا يوجد شىء وراء المرآة.

وأما المرحلة الثالثة:

فهى التعرف على الآخر ليس فحسب بوصفه صورة وإما لأن الآخر حاصل صورته، فالطفل يعرف الآن أن الانعكاس فى المرآة هو صورة وهذه الصورة هى هو وعبر هذا الجدل بين الكائن وبين الصورة يتحقق الظفر المشيد بواسطة

الصورة الكاملة التى تستبق الحصول على وحدة الجسد ويتبين أن هذه الصورة الكلية للجسد تعد مشيدة لهوية الفرد بواسطة الوسيط للجسد الحقيقى.

فى محاضرته فى زيورخ رسم لاكان هذا الشكل تحت عنوان Je/ Ideeal وهى ترجمة غير دقيقة للمصطلح الألمانى I Deal/ ICH الخاص بفرويد والواقع أنه ينبغى رؤية هذا التعيين الذاتى الأول لمرحلة المرآة على أنه الأصل فى كل التعيينات الذاتية الثانوية والأمر الذى يمكن تطويره فى اتجاهين:

النظرية اللاكانية فى العدوانية، والاتجاه الجديد للتعيين الذاتى الطفلى.

فمرحلة المرآة تظهر لنا أن تشيد الفرد لا يحدث بسبب فعل يتخطى الإدراك فحسب ولكنه يتطلب بالضرورة تشييد صورة الجسد كمرحلة وسيطة.

فإذا ما أردنا أن نتناول مرحلة المرآة فى الاتجاهين أى التعيين الذاتى واتجاه العدوانية فإن ذلك يقودنا إلى النتائج التالية:

- يستبق الفرد نضجة "تمثله" لشكل كلى لجسده فى صورة خارجية على غرار ذاته، فى مرحلة سابقة لفكرة سكيما الجسد.

- يتعين الطفل ذاتياً بهذه الصورة والتى ليست هى ذاته وإنما تسمح له رغمها بالتعرف عليها وهو التعرف الذى يتحقق على مستوى المتخيل.

- وكما بينا فإن التعيين الذاتى البدائى لمرحلة المرآة هو مصدر كل التعيينات الذاتية التالية للفرد، وأن انهيار البناء النفسى فى الحالات الذهانية يحدث فيها انهيار البناء فى صورة الجسد.

وهناك علاقة لاشك فيها فيما بين الرجل وصرة جسده والتى تبدو بنفس الوضوح فى الأمور العامة العملية والاجتماعية فى شكل طقوس الوشم التى درسها كلودليفى شتراوس وكذلك طقوس الطهارة ومن خلال هذه العلاقات المحددة يمكننا اكتشاف معنى العدوانية.

- وغالبا ما نرى فى ألعاب الأطفال الكثير من الألعاب التلقائية والخيالية التى تتضمن قطع الرأس وشق البطن ويبدو أن العدوانية تتضمن علاقة محددة مع الصورة الخاصة بجسد الفرد نفسه أو بجسد الآخر، كما نرى فى التصوير التشكيلى لجيروم بوشن المعذبون أو المتألمون والتمزيق والتقطيع فى مجال السماء المشتعلة التى تذكرنا بتخيلاتنا الخاصة وبالأحلام التى تظهر إبان التحليل النفسى حينما يصل المريض إلى مستويات بدائية.

وكما يرى لاكان أن كل صور الخصاء والتمزيق وشق البطن التى تتبدى من بين الأشكال الخاصة بالإيماجوات البدائية تنتمى إلى بنيان. وهذا البنيان ما هو إلا تخييل الجسد الممزق. وهنا أيضاً فإن التخيل البدائى يبدو كأنه ينبثق ثانية بواسطة عمل الصور التى تحتويها وإن هذه العدوانية الأولية التى اكتشفناها فى اللاشعور فى تخييل بدائى عن الجسد الممزق يتمشى تماماً مع نتائج «ميلانى كلانى» فى دراساتها «للوضع الاكتئابى» هذا الذى نراه منعكسا

في التخييلات.

- وبالمثل فإن النرجسية أن نضعها كمتلق للطرق البنائية التى تسمح بفهمنا للكيفية التى يمكن للفرد بها أن يظل مثبتاً على صورة ساحرة مغرية لذاته- وقد حاول لاكان كذلك توضيح المازوخية البدائية وغريزة الموت من خلال دراسته لمرحلة المرآة.

وكل هذه الاتجاهات ينبغى فهمها فى ضوء الوظيفة الأساسية للجسم بما هو كذلك بوصفه دالاً ويكفينا فى هذا الصدد اكتشاف الوظيفة الأساسية لهذا التخييل المرتبط بالجسد الممزق فى فهمنا للتخييلات العدوانية المعروفة جيداً بالنسبة للمحللين النفسيين.

ثبت المراجع

١- جان لابلاش، ج. ب، بونتاليس «معجم مصطلحات التحليل النفسى» ترجمة د. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧.

٢- عدنان حب الله: التحليل النفسى من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٨.

٣- مصطفى زيور: جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب في «فى النفس» دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦.

4. boothby, Richard: Death sesire in p sychoanaiysis Routledge- Ny - London 1991.

4.Gennette, Gerard: figuees I editions au seuil 1966.

5. Kristeveva, Julia: "soleil Noir: Depession et Melancholie, Gallimar, Pris 1987.

6. Lacan, Jacques: Seminar no:1-Trns. by Hohn forreser cambridage University pwess, N. y, 1988.

7. palmire, Jean Michel: La-can. collection psychoteque. edition univ. 1969.

8. Shneiderman, stuart: La can, the death of an intellectual Hero, Harvard Unversity Press, N. Y1983.



شعر

الديك والزهرة

محمد عيد إبراهيم

١- إشارة الوحش

لا تخافى ، يا ملاكة
وادخلى -

الإقامة ، بنصف شجار
لأرفع صوتى
إليك ، ثم أكمل ما انقضي..
على الجانبين
تشققت حد البكاء،
ولم أنم
لتطير روحى،

يا لهذى السحابة التى تجأر
على حبة الرمل

فأنبح - مثل الزفاف
إلى من عذبوني،

المكان
على نبضة عمياء، وقادني
للسم
ثديك : أنقى من الحزن..
إنى أغار ، أغار
على حكمتي
وهى تخلع ألوانها
كلما ضحكت،

فأبدأ
مكوياً من يدي، وجديداً
إلى امرأة فى الثلاثين

بيضاء كالأرنب،

قد رأيت
ولم أكن شبحاً ، لأعرف
أن الشجاعة ماء
نط في جسدك،

كساع على زمنٍ
قاطعاً جثتي
بحفيف الطغاة
إلى هجعة المرمر،

أنت: يا منفى الغريب
لذهبك –
شهقتى لا توازى الحياة
وحضنى أسود!
ارفعى الميزان
بالرحمة ، مثل إلهة البحر:
بشر مقبلون
وأقفال مهيضة،

البخار
الإفاقة
والصدأ –
ولبعضنا تاج على الحقوين،

كان لابد أن أموت،
على الأرجح، غداً
لكن الأجمل: أن أباعد ساقيك
بمثل هذه الثقة –

وبودى أن أتنفس
كالريح فى الأجنحة،
فالصيف طال على البلاد
وبطنك انطفأت،

يا ملاكة: خلصي
ديكاً من الزهرة

٢ – لذة الريش عند الذبح

بنفس طعم القهوة الحزيف
فى "الأمفتريون"، ١٩٨١
انقلب القلب على نفسه
والتوى فمهاً من جديد:

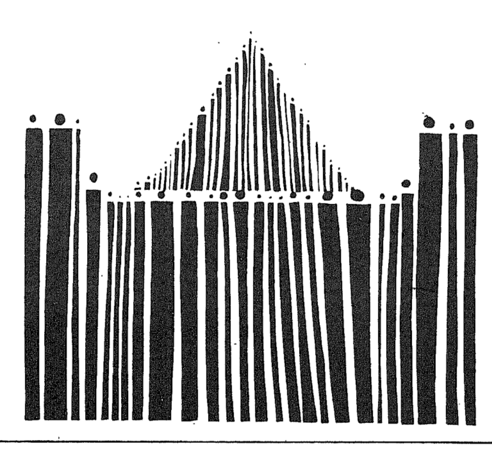
يريد أن يطرق الباب
لكن فخاً على رأسه
شد، كانت تنظف له ظمأه
بالتياع، وتحلق

حلمتيها ليصبر، هذه
نهاية الصحراء
وامتصاص الوهم فى الشفتين
عل عظامه تبتل بالضحكة،

الضحكة الأولى كسكينة
الوحش فى حبل الحياة، وبينما
يمشى اغتاله حد الهواء
فحطم المرآة بالأسود،

الليل كان لساناً
بآخره عرق
وهلاك لنسيان
ونجوم تثقب الرغبة،

ميريت فى أعوامها
ويساقين مشدودين تركع
كالحمام ، الجنة



لا تضيء بمثل هذا ،
يغطس الصيف في رأسها
والقبلة تسحب الغطاء
عظام كتفيها حجر
وإلى آخر الحفرة الخضراء

صمت ، كارتقاب الغراب
للنيل من جثةٍ
بيضاء تطفو على

ورقٍ ملتهب،
في سيارة الأجرة
رغم أنه أنحنى
ببكاء اعتد بالاتهام،
تأرجحت شجرة

في باله، أسقطت ظلها
والتمر مال
بقانونٍ قديمٍ، عنده
عطر ونار شائخة -

لم يصل دمه
إلى الركبة ، والباب/
الخروج ، وعضة الصدر
فوق القميص انطفت

كملاكة عادت إلى المصباح
تصرخ فجأة
ودخان على قلبها:
- إن يأسي أمل!

ن

نقد

جدل الأنا والآخر، أم جدل الأنا وذاته؟

د. ماهر شفيق فريد

منذ زمن وعدد من مفكرينا - زكى نجيب محمود وفؤاد زكريا مثلا - يعبرون عن أسفهم لانصراف أغلب جهود نقادنا ومثقفينا إلى نقد الأدب الإبداعى من شعر وقصة ومسرح وانصرافهم، إلى حد كبير، عن نقد الفكر الذى يكمن وراء كل هذه الأشكال من الإبداع. وتومئ الدلائل إلى أن هذا الوضع قد بدأ يتغير، وإن لم يكن بالدرجة المطلوبة. ثمة كتب قيمة صدرت فى السنوات الأخيرة تناقش أفكار زكى نجيب محمود وعبد الرحمن بدوى وتوفيق الطويل وأبو الوفا التفتازانى، وفى الطريق الآن كتاب عن محمود أمين العالم وآخر عن يحيى هويدى. وهناك مجلة «قضايا فكرية» التى يشرف عليها محمود أمين العالم، ومجلة «دراسات عربية وإسلامية» التى يشرف عليها الدكتور حامد طاهر، وتصدر عن دار العلوم، معقل المحافظة التليد.

وكتاب «جدل الأنا والآخر» الذى صدر منذ شهور عن مكتبة مدبولى الصغير من إعداد د. أحمد عبد الحليم عطية، أستاذ الفلسفة المساعد بآداب القاهرة، آخر حلقة فى سلسلة هذه الجهود الخصبة المتصلة. إنه - كما يقول عنوانه الفرعى - «قراءات نقدية فى فكر حسن حنفى فى عيد ميلاده الستين» (وقد تأخر صدور الكتاب، إذ تقع تلك المناسبة فى فبراير ١٩٩٥) ويشكل المجلد الأول فى سلسلة يسميها محررها «رواد الفكر العربى المعاصر». وقد اشترك فى تحرير الكتاب - الذى يصل عدد صفحاته إلى أقل قليلا من أربعمائة صفحة - اثنان وعشرون باحثا يتناولون جوانب مختلفة من فكر حسن حنفى: موقفه من التراث والتجديد، نقده العقل العربى، مشروعه الحضارى، محاولته

تأسيس علم للاستغراب فى مقابل الاستشراق، قراءة مفهومة للماركسية، إلخ.

رتب د. عبد الحليم عطية محتويات الكتاب على امتداد ثلاثة محاور أساسية تندرج تحتها أبحاثه هى: الموقف من التراث، الموقف من الغرب، الموقف من الواقع أو نظرية التفسير. وهو يهتدى فى هذا التقسيم بمشروع حنفى الفكرى ذاته، والاتجاهات التى تتحرك فيها قرون استشعاره. يصف حنفى ذاته - فى كتابه «من العقيدة إلى الثورة» (١٩٨٨) - بأنه «فقيه من فقهاء المسلمين، أجدد لهم دينهم وأرعى مصالح الناس». هو - كما ترى - طموح كبير لا يدعى تواضعا زائفا وإنما يعلن التحامه بالدين والحياة معا. وقد عكف حنفى - منذ ثلاثين عاما على الأقل على صفحات مجلة «الفكر المعاصر» وغيرها - على هذه المهمة بدأب يستحق الإعجاب، إلى جانب جهوده المرموقة فى ترجمة سبينوزا ولسنج وفلاسفة العصور الوسطى المسيحيين وسارتر وغيرهم. وتوجت هذه الجهود بكتابه الضخم «مقدمة فى علم الاستغراب» (١٩٩٠) الذى يطمح فيه إلى محاربة الاستشراق بنفس أسلحته (وهو مزلق نجا منه إدوارد سعيد فى كتابه المعروف) وبناء «علم» للاستغراب يقابله ويحاذيه حذو النعل للنعل، ويستخدم - ربما دون أن يدرك حنفى ذاته - نفس استراتيجياته العدوانية.

عند الدكتور عبد الحليم عطية أن جهود حنفى الفكرية تمثل «جدل الأنا والآخر». وحقا هى كذلك فى جانب مهم من جوانبها، ولكن المفارقة فى حالة هذا المفكر - الذى لا نزاع على مضاء ذهنه، وتوهج سطوره بالفكر الحار العميق، وغزارة علمه، وبراعته الجدلية - هى أنه، فيما يبدو لى، لا يحاور الآخر قدر ما يحاور ذاته. إن كتبه مناجاة باطنية متطاولة، وتفكير بصوت عال. ولئن تحدث عن الآخر - وهو لابد فاعل - فإنما ذلك بعد أن تمثل الآخر وأصبح جزءا من مكوناته الخاصة، ملحقا إذا جاز التعبير، أو ذاتا أخرى (أولتر إيجو). إن حسن حنفى - فى الحقيقة - أقرب إلى الفنان منه إلى الفيلسوف، بل أجرؤ على القول إنه فنان ضل طريقه من رياض الشعر إلى فيافى الفلسفة. وأقرب نظير له فى هذا الصدد - رغم كل اختلافات الشكل والمنهج والمحتوى - هو برجسون، كلاهما - مع التسليم بتفوق هذا الأخير على الأول بما لا يقاس - يعيش دراما فكرية ووجدانية باطنة تذبذبت بين أقطاب العقل والوجدان، والإيمان والإنكار، والمادة والصورة.

كتابات حسن حنفى - فيما يبدو لى - مليئة بتعارضات كامنة، وتناقضات داخلية غير محلولة، أو ربما كانت غير قابلة للحل أساسا، لأنها تسعى إلى الجمع بين ما لا يجتمع، والتوفيق بين مواقف بينها من التباعد ما بين نقد سبينوزا التاريخى للكتب المقدسة وإيمان الأشاعرة بالمعنى الحرفى للكتاب. وخير من كشف النقاب عن هذه التناقضات فى فكر حنفى هو الدكتور فؤاد زكريا، ذلك المفكر الذى ربما كان أصفى مفكرينا الأحياء فكرا، وأثقبهم ذهنا، وأشجعهم روحا، وأقدرهم على مواجهة النتائج التى تتأدى به إليها مقدماته دون أن تطرف له عين (يتحدث زكريا عن «حلقة المتناقضات الجنونية» التى تدور فيها كتابات حنفى). ويتحدث الباحث السورى محمد جمعة عن «رقصة التناقضات» التى يقيمها حنفى فى إحدى سورات قصفه الفكرى (والتعبير وما بعده من عندى) وكأنها قداس أسود شيطانى، أو كأنها سبت الساحرات الذى تخرق فيه المحرمات ويستباح ما لا يُباح.

ولأن حنفى فنان أولا وفيلسوف ثانيا، أو لأنه فنان بالجوهر وفيلسوف بالعرض، فإننا نجده منغمسا فى ذاته، متصارعا مع القوى المتعارضة التى تعصف بفكره، لا أقول إلى درجة الأنا وحدية، وإنما على الأقل إلى درجة إعلاء الذات على الآخر، وكأنما انقسمت ذاته إلى نصفين: أحدهما يعانى والآخر

يراقب (قارن وصف ت. س. إليوت للشاعر كما يراه). ومن منظور تحليلي نفسي يلاحظ د. حسين عبدالقادر في مقاله الشائق «الإنسان والقضية: مقابلات لما تكتمل» أن إجادة حسن حنفي العزف على آلة الكمان تجسيد آخر لهذه الفردية الحادة: «إن لاعب الكمان الذي استغرقته آلته طويلا يعرف كيف أنه إذ يعزف فإن اللحظة المكثفة (الاندماج) لا تتيح له أن يسمع صوت الآلات الأخرى التي تشاركه العزف، بل هو مستغرق في ذاته، وحتى حوار آلته مع الآلات الأخرى رهين بنوتتها (التمركز حول الذات)».

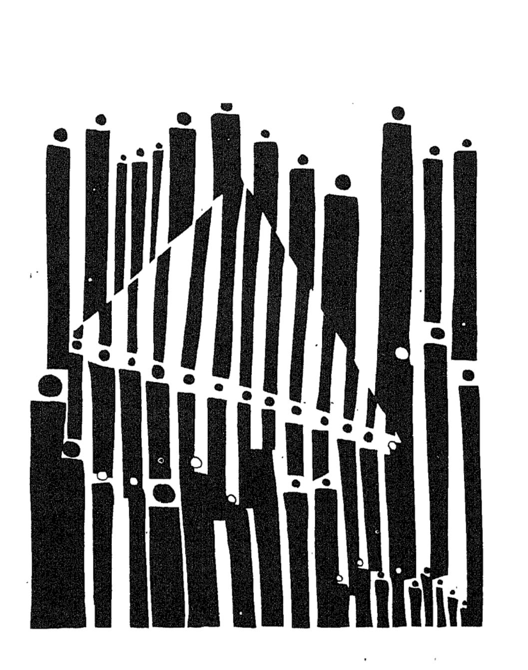
وهكذا فإن كل الأصوات التي تتحاور - ظاهريا - على صفحات حنفي إنما هي في الحقيقة أصوات منبعثة من جوف كائن واحد. إن العدد الأول - والأخير لحسن الحظ - من مجلته الغريبة الأطوار «اليسار الإسلامي» سجل لهذه التناقضات في فكره، من خلال كتاباته هو ومن خلال كتابات غيره وترجماتهم على السواء. تخيل دارسا لهيجل وماركس يتعاطف مع ثورة الخميني! (لا أذكر هنا الدكتور إبراهيم دسوقي شتا وأضرابه فهم حالات ميئوس منها).

من أهم مقالات هذا الكتاب «التراث والتجديد: ملاحظات أولية» للدكتور علي مبروك، وهو باحث نابغ جاوز مرحلة الوعد إلى مرحلة الإنجاز، و «الاستغراب: جذوره ومشكلاته» للدكتور يوسف زيدان، و «جدل الأنا والآخر في مشروع التراث والتجديد» للدكتورة يمنى الخولي، و «قراءة مختلفة لعلم الاستغراب» للدكتور صلاح قنصوة. وهناك حوار خصب عن «الحاكمية لله» يديره الدكتور عصمت سيف الدولة مع مفكرنا. تلاحظ يمنى الخولي - وهي عندي أنبغ دارسات الفلسفة في الجامعات العربية اليوم - «واحدة من إسقاطات فيلسوفنا حسن حنفي الغريبة، ألا وهي تلك القوة العجيبة التي يكسبها حنفي للرقم (٧).

إن حنفي يصر على طوطمية التسبيع للمراحل التاريخية حتى يكاد الرقم (٧) يكتسب بُعد القدسية التي اكتسبها مع الإسماعيلية». وأزعم أن قراءة وثيقة لكتابات حنفي - من المبتدأ لحد الختام - خليقة أن تكشف عن أعاجيب أخرى في فكر هذا الرجل غريب الأطوار، المتلون (مع صدقه وإخلاصه) تلون الإله بروتيوس: إله البحر عند اليونان الذي كان قادرا على اتخاذ عديد من الأشكال.

من المقالات المهمة أيضا «حسن حنفي ونقاده» حيث يحاول الكاتب - د. أحمد عبد الحليم عطية - أن يرد عن مفكره الأثير (يتجاوز حنفي مع عثمان أمين وبدوي في بانثيون عطية) سهام نقاده من مختلف الاتجاهات: إسلامية وماركسية وتفكيكية وتحليلية نفسية إلى آخره. ويفلح في هذه المهمة إلى حد كبير، لكنه يلزم صمتا مريبا عن مقالتي الدكتور جابر عصفور عن كتاب «علم الاستغراب» المنشورتين في جريدة «الحياة» ثم في مجلة «الثقافة الجديدة». وعندي أن هاتين المقالتين من أهم ما كُتب عن حنفي وأكثره إضاءة لتناقضاته. إن جابر عصفور - ببصيرة الناقد الأدبي الكبير - ينفذ إلى محافظة حنفي الكامنة وراء تجديده الظاهري، فيرى في محاولته إقامة علم للاستغراب مجرد رد فعل إزاء الاستشراق التقليدي، ومحاولة للثأر (إذا جاز التعبير) باصطناع نفس التقنيات والأهداف، وحيلة دفاعية إزاء عدوانية الآخر وتفوقه. إنما استغراب حنفي «تغريب معكوس» كما وصفه محمود أمين العالم بحق.

ماذا عن مآخذي على هذا الكتاب؟ ثمة أغلاط لغوية - وإن تكن قليلة - كما في مقالات أحمد



محمد سالم، وإبراهيم موسى، ومجدى عبد الحافظ، وأنور مغيث، وفؤاد السعيد (مترجما). وثمة تعبيرات دميمة من قبيل «ميتافيزيقية الجماهير وفيزاقيتها» (محمد جمعة)). وثمة غنائية لا محل لها فى بحث فكرى، كما فى قول د. حسين عبد القادر الغائم الضبابى: «علمه نور يشع ضياء»، وكلمه نغمات ربيع يتردد لحنها على ألسنة محبيه، وهو فى عيون ناقديه.. جدائل ليل بأفكاره المدد بلا بصيص» «القلب مشتاق للحظة يتفتح فيها زهر الكلام مع هذا الموسوعى» إلخ. وماذا يصنع المرء - فى عالمنا العربى البائس الذى يسترق فيه الطغاة أعناق المفكرين - حين يرى باحثا عراقيا (د. على حسين الجابرى) يكتب مقالة عنوانها «أم المعارك: من منظور فلسفى حضارى»، وذلك فى مجلة عنوانها «أم المعارك الفكرية»؟

وينقص الكتاب ببليوجرافيا بأعمال حنفى المنشورة، وما كُتب عنه، وترجمة وجيزة لحياته خاصة فى جانبها العلمى.

وما يدعوه الدكتور عطية «ملاحق» الكتاب ليس ملاحق بأى معنى متعارف عليه فى منشورات علمية من هذا النوع: فهو لا يعدو أن يكون مقالتين قد أضيفتا فى اللحظات الأخيرة بعد أن بدأ صف حروف الكتاب (هذا مجرد ظن من جانبى، قد لا يكون صحيحا). تتضمن هذه الملاحق مقالة للباحث التونسى د. عبد القادر بشتة عن «المعانى الفلسفية للفظ العربى: على هامش تأملات حسن حنفى فى مسألة التأويل»، وكان حقه أن يدرج فى القسم الثالث الخاص بالموقف من الواقع أو نظرية التأويل.

أما المقالة الثانية فى الملحق «علم الرياضيات وعلم البصريات» للدكتور رشدى راشد (وترقيمها يرد خطأ فى الفهرس) فلا موضع لها أساسا فى الكتاب، إذ لا هى عن حسن حنفى، ولا هى تعالج موضوعا قد وجه إليه مفكرنا أى اهتمام. وكان الأجدر بهذه المقالة - بصرف النظر عن أية قيمة باطنة قد تكون لها، ولست مؤهلا للحكم على قضاياها اللوغارتمية ومعادلاتها الجبرية ونظرياتها الفيزيائية - أن تُنشر فى مكان آخر.

حسن حنفى - فى الختام - شخصية فاتنة، لا تخلو من كاريزمية. إنه حزمة متناقضات - مثلنا جميعا. غاية الأمر أن هذه المتناقضات تتخذ فى حالته أبعادا أكبر، وذلك بقدر ما هو أكبر من أغلبنا قامة، وأغزر علما، وأحد ذكاء. كان منذ البداية ساحة صراع بين سلفية تراثية ومنهج تحليل فينومينولوجى («كيف أوفق بين الحلاج وماركس؟» كما كتب أدونيس يوما)؟ ميدان قتال بين الأشعرى وهوسرل. ومن المؤسف - كما تدل الدلائل - أن هذا الصراع يوشك أن ينتهى - بل هو قد انتهى فعلا - بانتصار الأشعرى واندحار هوسرل. خسارة؟ ولكن المرء قد تعود على الخسائر منذ ارتد طه حسين والعقاد وهيكل وزكى نجيب محمود وخالد محمد خالد وغيرهم عن ثوريتهم الباكرة إلى محافظة مريحة.

ولا يبقى للمرء - فى حالة حسن حنفى - سوى شعور طفيف بالأسى على ما كان يمكن أن يكون من هذا المفكر اللامع لو أنه تبع بداياته إلى نهاياتها المنطقية. وسوى مرارة خفيفة فى الفم.

ق

قصة

سوق المراهنات

محمد رفاعى

«يصعد «البشلاوى» النخلة العالية، يُقيس أربعة أمتار، يربط الحبل حول ساق النخلة من أعلاها.. يتحزم.. يُمكن قدميه جيدا، يبدأ القطع، مع أول ضربة بالسلاح تكاد أن تتوقف القلوب وجلا وهلعا، لحظة الحسم النهائى، دقة قوية كصوت نحاس حاد، أم لا صوت، وتغوص البلطة فى العمق، دون نقطة عرق واحدة يتصببها الرجل».

***

العجوز المجربة التى واجهت أعمق السنوات تباينا، واجهت وقت الغروب بعتمته، الذى راح يفرشها على الكون، يملأ النفوس قلقا وحزنا، يدخل الليل متعجلا ناصبا خيالاته، فيقاومه الناس بمصابيح تشع ضوءا شاحبا يجلب الناموس من مسطحات البرك، وبحكايات المصاطب والشاى الأسود.

لم يفارقها الوسواس، منذ راودها لحظة استدعاء وحيدها، بعد العصر بقليل، وراحت تقطع فراغات البيت من أوله إلى آخره.. ثم حاولت طرده بانشغالها فى طهى الطعام. جلس حفيدها بجانبها، رمقته باسمة وأعطته ما تبطخه لتنهى حالة «تقنصه»، وقامت متجهة صوب الطريق.

قالت: أبوك تأخر.. أجهز ليك العشا؟

ـ قال: لا.. أستنا أبويا.

تصنعت فى إخفاء ما يعتريها، لم تستطع أن تكتسى بقناع لا ينم عن حالتها، استشف حفيدها منذ أن وعى أنها تكرههم وتمقت أفعالهم

وتشيح بوجهها بعيدا عنهم، إذا ما قابلت واحدا منهم في عرض الطريق مصادفة، وتتركهم خارج البيت ساعات طويلة ينادون عليه ولا تجيبهم، حذرته كثيرا من سلوكهم الملتوى وإلحاحهم المضنى لتخلص سريعا مما خلفه الآباء. لكنها - وحدها - لا تستطيع أن تمنع أفعالهم، فقط تحاول جاهدة بكل ما أوتيت من حنكة الأيام والصبر على المكائد، أن تتقى الصدمات، كانت لا تريد أن تعيش بينهم، اختار هو أن يعيش وسط أعمامه، فبنى بيتا وسطهم غير مكتمل الأركان.

أبى القلب المضطرب أن يستريح أمام البيت، قليلا، فى ضوء القمر الذى يكشف المدقات. حفيدها مكث في جلسته وحيدا داخل الدار، مستندا للحائط، يقاوم سحر النوم، لما شعر بغيابها. أحس بظلام البيت، وشعر بخوف مفاجئ يعتريه، ترك محيط الجدار، جلس بجوارها فى صمت.

لم يكن هو اللقاء الأول الذى يتم بين ولدها وبينهم فى المندرة الكبيرة. فى كل مرة كانت تشعر بأن شيئا ما سوف يحدث، يقودهم للخلف ويزيدها قلقا على الآتى، ويعمق الرغبة لدى الكبير فى مواصلة المقاومة.

جاء متأخرا من أحد اللقاءات السابقة. جالسة كجلستها تلك وقد غلبها النعاس، كانت ترقب طرقات الليل المتعرج فى صمت، فى خفة عاد وجلس على المصطبة بجوارها، وعلى وجهه ابتسامة غير مكتملة، أحست به فاستيقظت من غفوتها تسأل بلهفة عن سبب تأخيره.

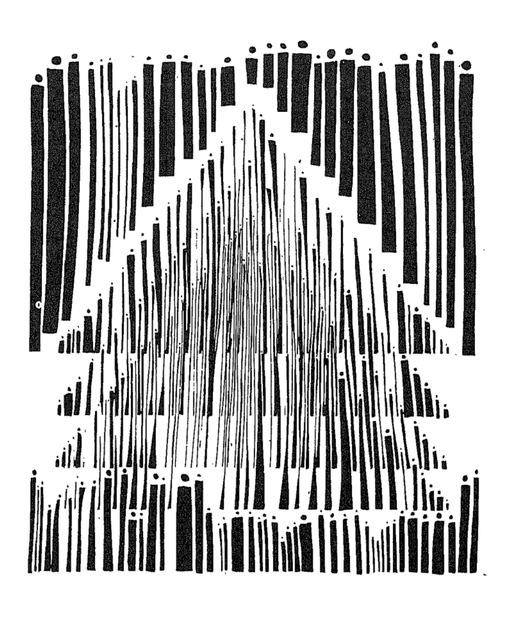
قال: اشتريت النخيل.

شهقت، كادت أن تصرخ ليلتها وتخدش أصداء الصمت المخيم على البلدة، استيقظ كل من بالبيت، زوجة الابن والحفيد، قارب الموقف على الانفجار، منذرا بكارثة، لكنه حسم الموقف، منسحبا داخل البيت، جلست لحظتها ساهمة لا تنبس بهمسة، حاولوا أن يهدئوها، كانوا يخشون عليها من تراكم الحزن، وأن تبيت والانكسار يُغرقها، دخلوا السقيفة، أغلق الباب، وقد خاصمهم سلطان النوم.

صعد إلى حيث أبوه، راقدا على سريره، محدقا إلى خرائط القمر، أحس به، حدق فيه برهة قصيرة، تلاقت خلالها مسارات العيون، كان المشهد قد ثُبت على هذه الجدارية، انزاح جانبا، أفسح له مكانا كى يجلس، وضع يده على كتفه، كانت له نفس النظرة القوية الثابتة، حاملة فى طياتها تضاريس عمره.

ظل يبحث عن كرم نخيل يشتريه، ويكمل سقف الدار، وقد كره عفن مساومات السماسرة، لم يدر بخلده أن يئول إليه كرم بيت «خمر»، كان عامرا ونخيله حبالى ببلح سكوتى، داوم على شرائه «البكرى» عاما وراء الآخر. ثم بدأ البلح الأخضر يتساقط، عندما يبدأ فى التلوين تكون السبائط دون ثمر تقريبا. بدأ الجريد الأخضر أيضا يصفر ثم يجف، كان الابن أول المنتبهين، راح يطلق عنان اللسان الناطق بالحكمة من فوق كل المنابر، مناديا بضرورة لم الشمل، وكان أفراد العائلة يرفعون بصرهم قليلا حيث قمة النخيل ويواصلون السير، وكأن الأمر لا يعنيهم، كأنه يطلق صراخا فى البرارى، بدأ يتحرك، كأنه الوريث الوحيد، يستشير أولى الخبرة والدراية، يعبر النهر ويقطع الفيافى، يستنجد بالأولياء والمشايخ، ويسأل عجائز القوم، يستفتى الحكماء عن سبب البلاء.

قبل العصر بقليل، جاء من عمله فى البر الشرقى، لم يتناول غداءه لم يسترح، ولم يحتس



قهوته، بحث عن ولده فى البيت وخارجه، ولما رآه أضاء وجهه الأسمر، حمل فأسه الصغير وسار خلف أبيه، كان قد جهز البغلة ووضع عليها «المزيلة» تركها تسير بتؤدة أمامهما. وضع الأب يده خلف ظهره، مرهقا كان، لما وصلا إلى النخيل فى خور تحت البحر، راحا يفرغان الحمولة، قد لاحظ أن أباه يتعب كثيرا ولا يمنح لنفسه قسطا من الراحة.

كانا بالأمس قد أقاما سورا حول جذوع النخيل وعليه أن يساعد والده فى ملء هذا السور بالتراب المبتل، ويقيما المصطبة.

أحضرت العجوز «عندة» الشاى، أقامت «راكية» وأشعلت النار، جلس الحفيد بجوارها، ظل الابن الكبير فوق المصطبة، ضاغطا بكلتا قدميه، سادا المسامات، جاعلا التراب أكثر صلابة، تصبب عرقا، وجلس ساندا ظهره إلى حائط ذى مداميك بارزة النتوءات، صبت الشاى فى ثلاثة أكواب. كان لها وجه أسمر حلو القسمات مبتسما دائما. قالت مخاطبة حفيدها:

«كان أبوك يطلع النخيل فى قلب الليل، عندما كان مختلفا مع جده عسران شيخ الغفر.. أتذكر كانت ليلة شديدة السواد قاسية البرد والعواصف.. صعد أبوك فى يده المنجل الحاد، افترشت أنا الأرض بحصير وأغطية، قطع السبائط، وقفز من نخلة إلى أخرى من أعلاها. كاد عسران أن يطير برجا من عقله، هو الشيخ العارف بدبة النملة. وكان البلح متكوما على سطح دارنا».

ظل الحزن يعتصر قلب الكهل. يتأمل فى صمت ما آل إليه الحال، ظل مستلقيا فى ظلاله وقت انتصاف قرص الشمس فى كبد السماء..

يأتى بعد فراق طويل عن البلدة، قد غاب عنها عاملا فى السد، محاصرا فى ممرات سيناء، يخلع حذاءه الميرى ويستند إلى جذع النخلة، يشعر بالراحة والسكينة تسريان فى كيانه المتعب.. ويعانق الأصدقاء وعجائز القوم تشم فيه رائحة الأبناء الراحلين لأجل الوطن. يسألونه عن أخبار الحرب.. وعن رفاق السلاح. ثم استقر نهائيا فى البلدة. كان العمر قد تقدم به.. وشاهد الريح تقتلع أعلى النخيل الضارب جذره فى بطن الأرض، لم يحزن مع كل نخلة تسقط مثلما يحزن الآن.

هل كانت العجوز المجربة محقة فيما قالته صباح أحد الأيام: كيف يراهن بشرائه النخيل، وهى غير قادرة على حمل ثمارها؟ مع ذلك حدث ما كان يخشاه الكهل ويتجنبه.

فى الصباح ينزل الدرج ويجدها جالسة تلوك لقمة تقيم بها الأود، يلقى عليها التحية والسلام، وتشيح بوجهها بعيدا عنه، ولا تأكل معه على طبلية واحدة.

* * *

«يصعد «البشلاوى» النخلة العالية... و... و...

... ويجيئون إليه، يُقدم لهم «التحية» ويمد لهم يده بكيس الدخان ويمضغون ويبصقون وعيونهم مشدودة صوب الساق المفلوقة، وربما يتركون المكان ويتقدمون. يتأملون الفلق برهة ثم يخبطونه بظهر يدهم ويتصنتون لصوت الخبط، يتحسرون - كالعادة - ويشعرون فى النهاية بأنهم تعجلوا وباعوا - لواحد منهم - بثمن بخس».

د

الديوان الصغير

خ

خرافات صينية

الحكمة والموعظة الحسنة

(على ألسنة الطيور والحيوانات والأشياء)



تقديم : د. شاكر عبد الحميد

ترجمة : طلعت الشايب

حكايات خرافية تومئ بالحكمة

الخرافة Fable هي مجازية قصيرة على هيئة شعرية أو نثرية، وهي غالبا ما تتعلق بالحيوانات، أو تدور على لسانها، كما أنها تحكى من أجل توضيح حكمة أخلاقية أو الايحاء بموعظة حسنة.

وأشهر الخرافات هي "خرافات أيسوب" (٦٢٠ - ٥٦٠ق.م) . ثم "حكايات لافونتين" (١٦٢١ - ١٦٩٥) وبعض قصص رود يارد كبلنج (١٩٠٢)، و"خرافات من زمننا" لجيمس ثيربر (١٩٤٠)، و"خرافات أكثر من زمننا" لنفس المؤلف (١٩٥٦) كما تعتبر "مزرعة الحيوانات "لجورج أورويل (١٩٤٥) حكايات خرافية طويلة.

و"خرافات صينية" حيوانات وطيور تنطق بالحكمة والموعظة الحسنة مجموعة من النصوص لمؤلفين صينيين - عديدين ترجمها طلعت الشايب عن الانجليزية بمهارة واقتدار شديدين.

ساحة الخرافات هنا شبيهة بغابة تعج بالحيوانات والطيور والزواحف والأشجار والبشر، حيوانات كأنها مخلوقات أدمية ومخلوقات آدمية كأنها الحيوانات ، بشر يتحولون إلى تماثيل ، وتماثيل تتحول إلى بشر، طيور تنطق بالحكمة وحيوانات تتذاكى وتضحك وتبكي، أفكار تربوية وسياسية واجتماعية وفلسفية، وجمالية ، ولغة شديدة الجمال والصفاء والنقاء والتدفق والشاعرية، ومترجم يعيد خلق النص من جديد ، ترجمة هي إبداع على إبداع، وقدرة هائلة على نقل العالم الأصلي للحكايات من خلال جمل قصيرة وتعبيرات موحية ، ومشاهد بصرية شديدة الرهافة والعمق والحيوية،.ترجمة دون أدنى مماطلة، إعادة إنتاج وكأنها الإنتاج الأصلي نفسه ، ترجمة تجعلك كأنك تعيش حياتك مرة أخرى تخطفك من حياتك العابرة الحاسرة وتجعلك تعيش في قلبها مستمعا ومستفيدا ومتأملاً وخالدا، فلا تدرى هل أنت تعيش في قلب الأحداث،

أو أن هذه الأحداث تعيش فى قبلك أنت!

يستخدم طلعت الشايب فى ترجمته لهذه المجموعة من الخرافات، بل من القصص الخرافية الصينية، العديد من الطاقات الإبداعية الكامنة فى اللغة العربية، فهو يستخدم الألفاظ الموحية، والجمل البسيطة السهلة التى تشع جمالاً، والتعبيرات القرآنية والتراثية بديعة التصوير عميقة التأثير، ولعل ذكر بعض الاستخدامات لبعض التعبيرات القرآنية فى قصة "الثعبان والموسيقي" مثلاً توضح للقارئ العزيز بعضا من هذا التوفيق وهذا النجاح الذى حققه هذا المترجم القدير فى استفادته من مثل هذه التعبيرات، لقد ظهر ذلك مثلا فى قوله "وضع الموسيقى لحنا جمع فيه كل مشاعر الألم والفقد والاستنكار والغضب وكان كل من يستمع إليه مع الصبح إذا تنفس ، أو فى الليل إذا سجى يشعر بالألم الدفين...".

ونجد نفس الشيء أيضاً فى قصص عديدة من قصص هذه المجموعة ومن ذلك مثلا ما جاء فى قصة "حوض الاستحمام المسحور(١) من أن ذلك الفلاح الأجير الذى اكتشف الحوض المسحور الذى يضاعف الثمار والنقود إذا ألقيت فيه، كان بعد أن أستولى صاحب الأرض ثم العمدة ثم الملك على الحوض، وبعد أن قفز الملك فى الحوض خرج وراءه ملك ثم ملك ثم ملك ودب الصراع بينهم وانتشرت الفوضى فى البلاد. كان هذا الفلاح الأجير الذى اكتشف الحوض "يجلس ملوما محسوراً" وهو يقول لنفسه :"ليتنى مت قبل هذا!!".

فى الخرافات التى تحتويها هذه المجموعة إدانة وسخرية من البشر والحيوانات وليست هناك فواصل صارمة أو حادة بين عوالم البشر وعوالم الحيوانات، ولا بين قيم وسلوكيات وأفكا ر ومناورات ورغبات ومطامح قاطنى هذه العوالم أو تلك، هناك وحدة وجود عارمة بين الجميع فى دواما الحياة وغرائزها المتناوبة صعوداً وهبوطاً.

ثناءيات فى العناوين والمفردات، وأقطاب للصراع ، وهناك دائماً هذه الثنائية وعلى أطرافها هناك قطب ثالث يراقب ، هناك، الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء(٢) والأفعى الذهبية والأفعى الفضية، والحمار الرمادى والحمار البنى وهناك: بوذا والجسر، والذهب والنحاس، والحقيقة والوهم، والثعلب والسلطعون، والبحار وابنه، والنحات والتمثال وابن عرس والقنفذ، والأسد والجمل ، والذبابة الصغيرة والمصباح(٣)... إلخ، وعلى هامش الأحداث هناك طرف ثالث يراقب دائماً وقد يكون هذا الطرف المراقب للأحداث هو الأوزة كما فى قصة "الديك والدودة الصغيرة" أو السلحفاة فى قصة "الحوت الطيب" أو الراوى

نفسه الذى يعلق على الأحداث ويستقطر الدلالة منها فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة.

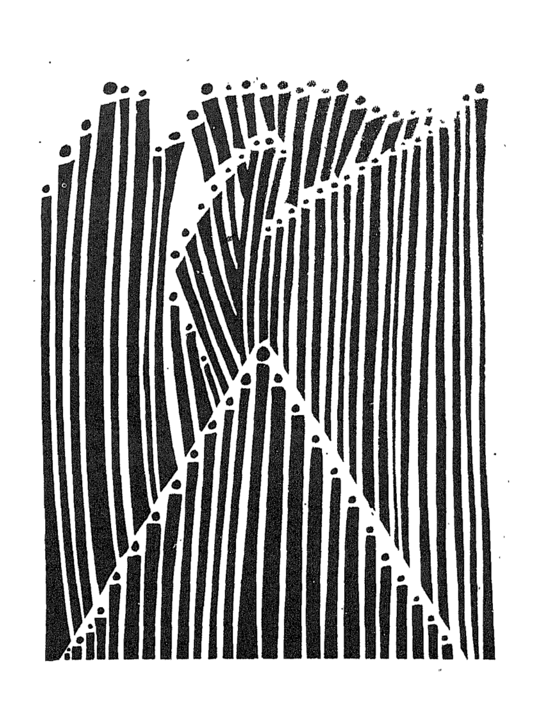
هناك ثعالب ذكية فى القصص ، وثعالب شديدة الغباء أيضاً ، هناك حقائق صارمة وحقائق عارية ، وحقائق تتسربل بالوهم، وملابسه الذاهية ، تجريدات عقلية وتجسيدات حسية ، آلهة وثعابين ، حيوانات وطيور ، بشر وتماثيل ، وحكم ومأثورات وطرائف، معادن ورحلات ، حقائق وأوهام ، ودروس فى التربية وفى صراع الأجيال ، حيوانات أليفة وحيوانات مفترسة ، تفاحات معطوبة وزهور مشعة، ثعابين وموسيقي، ذباب ومصابيح ، دروس فى الجشع والطمع والفساد والوطنية ، وامثولات حول الغرور والزهو والكبرياء والحذر والحمق ، وحول الأنانية التى تطيح فى طريقها بكل شىء، فقط أنا وحدى وبعدى الطوفان (قصة: الذئب العجوز وابنه مثلا)(٤).

منطق القوة يواجه منطق المكر، قوة المكر وبطش القوة، القوة الحقيقية والتظاهر بالقوة، الخداع والوعى بالخداع وسهولة الانخداع ، أساليب معرفية وطرائق فى التعامل مع القوى ومع الماكر ، ومع القوى الماكر والماكر القوى أيضاً.

تعج هذه الخرافات بحالات حيوانية وطبيعية وإنسانية، فردية واجتماعية، معرفية ووجدانية، وهناك دائماً دلالة عميقة قائمة: هناك التظاهر بالرحمة ثم خداع الأخرين، وهناك ضرورة تسلح الضعيف بالذكاء فى مواجهة بطش الكبار وجبروتهم، وهناك ردود أفعال البعض الهائلة والمدمرة فى مواجهة أحداث صغيرة وعابرة، وهناك الأشجار التى تبكى وتضحك والتماثيل التى تحمل ملامح البشر وعواطفهم وسلوكياتهم.

هناك نقد للتبعية والاتكالية وفقدان الهدف والاعتماد على الأخرين، نظرة الناس للأغنياء والفقراء، تمسك الناس بالوهم مفضلين إياه عن الحقيقة ، حب الإنسان لنفسه ولابنائه واعتبارهم أجمل البشر حتى لو كانوا غير ذلك (قصة: أجمل طفل فى القرية مثلا).

ومن الحب ما قتل، فالأب الذى يزيد ابنه على صورته فى قصة "البحار وابنه" يخلع ملابس الابن كلما شعر هو بالحر أى الأب ، رغم أن ذلك الابن كان يجلس فى البرد القارس، البرد القارس قد يكون بردا مجازيا ، وقد يكون ناجما عن الاهمال الحقيقى الذى يعانيه الابن فى علاقته بابيه رغم هذه الحماية الزائدة المبالغ فيها والقاتلة أيضاً ، هناك سلطة أبوية ، فردية وجماعية، تعوق النمو



والتحقق والتفرد والخصوصية، وهذه القصة تنتقد هذه السلطة على حو مرير وساخر فى نفس الوقت.

هناك فى هذه المجموعات ايحاء بالدور الذى يمكن أن تلعبه الاسماء فى خلق التصورات الذهنية الخاصة عن الأشياء فبأسمائها قد تتمايز الأشياء، والقط يمكن أن يصبح نمرا أو تنينا أو سحابا أو ريحا أو جدارا أو فأرا .. كذلك تتبدل الأدوار ما بين الصانع والمصنوع ، ما بين الفاعل والمفعول ، فالتمثال المصنوع يتحول إلى صانع ومسيطر والمثال الصانع يتحول إلى عبد مستعطف يرجو عفو التمثال وكرمه ، (هل نتذكر اسطورة بيجماليون؟) . هنا نقد مرير لفكرة الاغتراب، وتحذير من سيطرة ما نصنعه ونقوم به علينا وعلى سلوكياتنا وأفكارنا بحيث نتحول من ذات إلى موضوع، ومن فاعل إلى مفعول به، ومن مسيطر إلى مسيطر عليه.

يحضر الثعلب كثيرا فى هذه المجموعة ، فهو يحضر فى قصص: "الثعلب والسلحفاة" و"الثعلب والسلطعون" و"هدية النمر"(٥) و"الثعلب الذى سقط فى المستنقع" وغيرها من قصص هذه المجموعة المتميزة، وهناك احتفاء وسخرية فى نفس الوقت بهذا الحيوان ومنه، هناك احتفاء بالذكاء، وهناك سخرية مما قد يجلبه هذا الذكاء على صاحبه من عواقب وخيمه، وهناك سخرية أكثر من هؤلاء الذين يعتقدون أنهم أذكى المخلوقات ومن ثم يحتالون على غيرهم ويسيطر الجشع والخداع على سلوكياتهم ثم يوردون أنفسهم فى النهاية موارد التهلكة.

الثعلب ميثولوجيا رمز للدهاء والمكر والاختلاس والمخاتلة والنفاق والمهارة والخداع والشر ، وهو أيضاً رمز للإعمار أو طول العمر والبقاء فى ظل كل الظروف نتيجة للقدرة على التحول وعلى التكيف مع كل المتغيرات، والثعالب اشباح أرواح الموتى فى بعض الأساطير.

بالحيلة يهرب الفقراء من المأزق التى يضعهم فيها الأغنياء (قصة: الذكاء بعينه) وبالحيلة تتخلص الأفاعى من الدواء المرعب الذى ابتكره أحد الأشخاص لقتلها (الأفعى الذهبية والأفعى الفضية) والوجه الآخر للذكاء هو الحمق والغفلة وهو ظاهر فى قصص كثيرة منها قصة الحيوانات الأليفة وصاحبها حيث نجد حذر الإنسان من الأخطار المباشرة وغفلته عن الأخطار غير المباشر الأشد خطورة.

ونجد نفس النقد لآلية حمق التفكير وغفلته فى قصة "الأسد والحمل(٦) وقصة "أساليب الحية" أيضاً.

والجمود الفكرى والعقائدى والتصلب والإصرار على الرأى مهما كان عليه هذا الرأى من خطأ، هو شكل أخر من أشكال اضطراب العقل واعوجاجه، ونجد ذلك على سبيل المثال لا الحصر فى قصة قرار" (٧)

التردد وعدم انتهاز الفرص والتسويف والإرجاء والمماطلة وعدم اختيار الوقت المناسب للعمل والفعل، والافتقار للمبادرة هو أيضاً من أشكال إعوجاج التفكير وانحرافه ونجد ذلك فى قصة (القارب والمد) مثلاً.

التناحر يؤدى إلى الفساد، وعلى نفسها جنت براقش (قصة: إنكار الذئب)وأحيانا يفضل الناس الصيت على الغني، والثعلب يستغل صيت شراسة الذئب ويهاجم الماعز ، (قصة : الثعلب والماعز).

والفن لابد أن يكون من أجل العدل والحرية، فالموسيقى قد تقتل الثعابين مثلما قد يقضى الفن على الشر (قصة: الثعبان والموسيقى) والتدخل فى شئون الأخرين قد يؤدى بنا إلى التهلكة (البئر والنهر).

ليس الكبار هم فقط من يعلمون الصغار، بل قد يقوم الصغار بتعليم الكبار، فالنسر الكبير الواهن الضعيف فى قصة: (النسر وابنه) تحرك وطار بجسارة حين وجد ابنه يطير بقوة وسرعة، فالطفل أب الرجل كما أشار فرويد ذات مرة، وقال القديس أوغسطين ذات مرة أيضاً "وقفت على قمة العالم، حينما احسست فى نفسى أنى لا اشتهى شيئاً ولا أخاف شيئاً" وفى قصة البقرة والجمل" نقد لفكرة الملكية والتكالب على الامتلاك، واعتبار ذلك سبب المحنة، الملكية فى رأى "فنخ زوفح" مؤلف القصة قيد، والإنسان حر بمقدار ما لا يملك وليس بمقدار ما يملك، ولكن كم من البشر عبر تاريخهم اقتنع بهذا..!!

حيوانات كأنها فرق عسكرية تشارك فى حرب طاحنة، وضفدع ينق بصوت مرتفع، وثعبان يتقدم منتفخا بالزهو والغضب نحو عربة بضائع تمر على الطريق، والعربة تدهس الثعبان الذى كان يريد أن يقلب العربة ويستولى عليها فى ظل نقيق الضفدع، الضفدع يظل على نقيقه، وينزل سرب الطيور ويواصل التهام جثة الثعبان وينظف منها ساحة القتال ثم يتجه نحو الضفدع كى يأكله، فى القصة (الضفدع الطبال)(٨) نقد للتبعية، وللقعقعة بلا طحن وللادعاء وللأصوات الشعرية والموسيقية الرديئة التى تزين للطغاة أعمالهم الشريرة.

لا وجود للجزء بدون الكل ولا للكل بدون الجزء، لا وجود للفرد بدون الجماعة ولا للجماعة بدون الفرد، ولكل حضوره الأشجار تعمل معا على تكوين الغابة ولكن هل هناك غابة دون أشجار؟ العمومية لا تستبعد الخصوصية والتفرد، كما لا تستبعد الغابة الأشجار (قصة النجار والغابة والشجرة).

ما يكمن فى داخلنا قد يكون أجمل مما يقع خارجنا، وعلينا نحن فى حالات كثيرة أن نتقبل أنفسنا على ما فيها من نقائض، وأن نحاول أن نكتشف الأعماق الأعمق الأكثر توهجاً وأصالة وإنسانية فينا، فى قصة "بحثا عن الزهور" يتحدث العجوز عن الزهور الجميلة النادرة البعيدة عن منزله بينما، تمتلئ حديقة منزله بزهور المشمش الأكثر جمالاً والتى يتزاحم الناس حولها كل يوم، وفى قصة "الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء غيرت الجرادة الرمادية من جلدها كى تصبح خضراء لكنها سرعان ما اكتشفت وتعرضت للافتراس، لقد أضعفها هذا التبدل، أو بالأحرى هذا التلون أمام أعدائها، هل هى دعوة لتقبل الذات وللتمسك بالجذور!!.

لغة طلعت الشايب فى هذه الترجمة - وكما هو شأن ترجماته دائماً - لغة مشرقة جميلة، سهلة وعميقة، بسيطة وموحية، رصينة ومنتقاة، وهى قبل كل ذلك وبعده، لغة حية متجددة مرهفة، شديدة الإحاطة، وشديدة الامتاع.

د. شاكر عبد الحميد

الهوامش

(١) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٢) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٣) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٤) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٥) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٦) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٧) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
(٨) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)

الذهب والنحاس

يسأل التلميذ أستاذه: ما معنى التحيز؟

أمسك الأستاذ بسوارين مختلفين في الحجم وقال له : انظر!

هذا السوار الكبير مصنوع من النحاس، ولكن إذا وضعه أحد الأغنياء في معصمه فسوف يظنه الناس ذهبا، وهذا السوار الصغير من الذهب الخالص، ولكنه إذا ظهر في معصم أحد الفقراء فلن يشك أحد في أنه نحاس. فهمت؟

"جين چيانج"

أقوى دليل

أمسكت الأفعى بطائر أعرج، وقبل أن تبدأ في التهامة ظهر الثعلب واختطفه منها. قالت الأفعى محتجة غاضبة : أنا التي أمسكت به. قال الثعلب : "بل أنا الذي أمسكت به من شهور مضت وعضضته في رجله، ألا ترين أنه أعرج؟".

ولأن الأفعى لم تكن ندا للثعلب، ولأنه قدم الدليل، انسحبت الأفعى حزينة كسيرة البال.

وقبل أن يبدأ الثعلب في التهام الطائر ، ظهر الذئب واختطفه منه، فقال الثعلب محتجاً : أنا الذي أمسكت به.

قال الذئب: ليس صحيحاً، أنا الذي أمسكت به منذ ستة أشهر وتركته لأنه كان هزيلاً حينذاك ، وقد قصصت بعض ريشه وتركته في جحري، لكنه استطاع أن يهرب .. انظر!

ألا ترى أن مؤخرته مازالت بلا ريش؟

الثعلب الذي كان يعرف أن كلام الذئب كله هراء، لم يقل شيئاً، ولذلك انصرف حزينا كسير البال. وقبل أن يبدأ الذئب في التهام الطائر ، ظهر النمر واختطفه منه. قال الذئب محتجا غاضبا: أنا الذي أمسكت به!، قال النمر: ليس

صحيحا، إنه طائرى منذ عام ونيف ولا يحق لأحد منكم أن يلمسه، رد الذئب والثعلب والأفعى فى وقت واحد: هذا افتراء واضح، فالطائر عمره لايزيد عن عام واحد، فكيف تقول ذلك؟ وكيف تثبت لنا صحة كلامك؟ قال النمر: استطيع بكل تأكيد، منذ عام أو أكثر قليلاً، صدت طائراً أعرج ، لم يكن فى ذيله ريش، فبكى مستعطفا لكى أتركه وشأنه ، على وعد بأن يقدم لى أطفاله... ألا ترون أن هذا الطائر لابد أن يكون ابنه؟!

"ليو دى هوا"

موت الماتادور

استثار الماتادور ثورا عنيفا فى حلبة المصارعة، فجحظت عينا الثور واشتعلتا بالغضب وبدأ هجومه الكاسح. المارتادور المجرب سرعان ما أدرك قوة خصمه وحاول أن يتفادى هجمات الثور. وبات من الواضح له أنه سوف يخسر المعركة.

أما الثور الذى كان يعرف أنه سيفوز وبدأ يعامل الماتادور على هذا الأساس فامتلأ بالغرور والكبرياء . مستغلا غفلة الثور وهو يستدير. سدد إليه الماتادور طعنة قوية فى حلقه، فتدفق شلال الدم وسقط على الأرض مع خوار طويل.

وعندما كان الماتادور يحاول أن يستدير ملوحا للجماهير المبتهجة، نهض الثور من رقدته ليهاجم خصمه بأحد قرنيه من الخلف، فيخترق صدره ويطيح به. قال الماتادور وهو يحتضر :

"الطعن من الخلف أسلوب جبان"

قال الثور وهو يتنفس بصعوبة بالغة: "نعم! وأنت فعلت نفس الشىء".. ثم سقط على الأرض مرة أخرى.

"لن زهى فنج"

الثعلب الذى سقط فى المستنقع

أثناء تجواله، وجد الثعلب نفسه أمام مستنقع كبير، فأراد أن يختبر مهارته فى أن يجتازه بقفزة واحدة، إلا أنه سقط فى منتصفه وغاص فى الطين.

حاول الثعلب أن يخرج فلم يفلح، وأخذ فى الصراخ بأعلى ما يستطيع ظانا أنه قد يخيف الجبال والغابات وكل ما حوله فيأتى أحد لكى ينقذه...

ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث ، وظلت الغابات والجبال تراقبه فى صمت وعلى أفواه الجميع ظل ابتسامة ساخرة!

وبعد أن جعله الفشل يهدأ قليلاً ويفكر قليلا، قرر الثعلب أن يقدم بعض التنازلات من جانبه قائلاً لنفسه: "الآن يمكن أن أنادى بصوت أقل ارتفاعا" لكن أحدا لم يتحرك لنجدته.

وفى النهاية تخلى عن كل محاولاته وهو يقول :"لا شىء يهم، الحل الوحيد هو أن أتحلى بالروح الرياضية".

وأنت يا صاحبى ، لا تصادق إنساناً كهذا! ولكن لتعتبر بقصته، فبعض الناس عندما تكون هزيمتهم ثقيلة يصرخون بأعلى صوت، ثم بعد ذلك يهدأون ويهدأون، وفى النهاية تجدهم يكلمون أنفسهم!

"فنج زو فنج"

البحار وابنه

فى يوم قارس البرودة ، أخذ البحار طفله الصغير معه، وانطلقا للعمل. وبعد تجديف مجهد ونشاط وهمة، شعر البحار بالحر الشديد من فرط الجهد الذى بذله، فخلع معطفه الثقيل مكتفيا بقميص خفيف كان يرتديه تحته . ثم أطرق للحظة وذهب إلى القبو حيث كان يجلس الطفل وقال له: انزع عنك معطفك يا بنى فالجو شديد الحرارة، وساعده على خلع ملابسه لكى يصبح مثله فى لباس خفيف.

استمر الصياد فى التجديف ، وبعد وقت قصير شعر مرة أخرى بحرارة حارقة، فخلع قميصه قائلاً: يا له من يوم شديد الحرارة! ثم ذهب إلى الطفل وجرده من قميصه ليصبح مثله.

وبينما كان الصياد يعمل بقوة وقطرات العرق تتفصد من مسامه مثل اللهب، كان الطفل الصغير يتجمد مثل لوح من الثلج داخل القبو.

"چين چيانج"

البئر و النهر

لم تكف البئر عن التدخل في شئون جارها النهر، وراحت تنتقده بقسوة وهي تقول: ماؤك مملوء بالطين ، وأنت بعيد عن متناول الناس، خريرك لا يتوقف ولا تكف عن الجريان، وهل تسمى هذه حياة؟! ألم يكن من الأفضل أن تكون عميقاً مثلي ، ثابتا في مكانك، لا تعكر مياهك ذرة طين واحدة؟ ما أجملني ! أنا هنا أطل من نافذتي الصغيرة المشرعة على السماء اللازوردية، وهذه لعمري هي الحياة الجديرة بأن نحياها.

ولم يكف النهر عن التدخل في شئون البئر.

فجأة، ارتفع ماؤه في غضب، وضرب شاطئيه بعنف وفاض عنهما فأغرق كل ما حوله..

وفي طريقه .. كان يكتسح حلق البئر لتختفي مع الفيضان، وتهوى إلى الأعماق السحيقة.. هناك مع كيانها المستمر.

"فنج زو فنج"

أساليب الحية

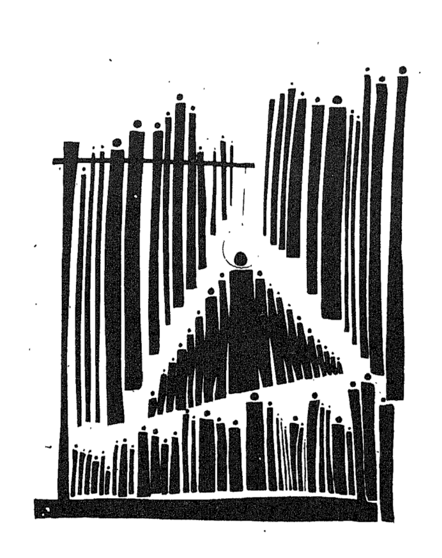
الحية الرقطاء التي كانت تريد أن تقتل الشجرة، فكرت طويلا ثم قررت أن تستخدم أحدث أساليبها المرعبة. كانت قد قرأت أن بعض الأشجار تموت عندما تلتف حولها النباتات المتسلقة.

قالت الحية لنفسها: "... وحيث أنني أضخم من أي نبات متسلق، فإنني عندما ألتف حولها بقوة سوف أجعلها تذوي وتموت شيئاً فشيئاً ، هذا إذا لم أتمكن من قتلها في الحال.

وتسلقت الحية الشجرة ولفت نفسها حول جذعها وهي تحاول أن تنفذ خطتها بسرعة، ولكنها عندما كانت تنظر إلى الشجرة كانت تجدها ثابتة في مكانها كما هي.

قررت الحية غاضبة أن تواصل ضغطها أكثر فأكثر، وبعد دقائق معدودة، كانت تسقط على الأرض مثل حبل ممزق.

"فنج زدفنج"



الثعبان والموسيقى

أطل الثعبان برأسه من الجحر وقتل حجلا كان يبحث عن طعام، وعندما علمت زوجة الحجل بما حدث كان حزنها أشد من غضبها ، فراحت تبكى وتولول حتى خيم جو من الكآبة على غابة الربيع.

الموسيقي، الذى كان يمر بالمصادفة راح ينصت إلى عويل زوجة الحجل . إن جرحها مؤلم بلاشك ، والأنغام وحدها هى التى يمكن أن تعبر عن ألمها وحزنها!

وضع الموسيقى لحنا جمع فيه كل مشاعر الفقد والألم والاستنكار والغضب وكان كل من يستمع إليه مع الصبح إذا تنفس . أو فى الليل إذا سجى يشعر بالألم . فيغلى الدم فى العروق ويخفق القلب . لذا خرج جميع سكان الغابة يبحثون عن ذلك الثعبان القاتل، وكانوا كلما التقوا فى طريقهم ثعبانا قتلوه.

إن الفن لابد أن يكون دائماً من أجل العدل والحرية، فهو الذى يستحث الإنسان دوما ويحفزه ليحشد قواه لمعاقبة كل الشرور.

"فنج زو فنج"

الثعلب والذئب والماعز

هجم الثعلب على قطيع الماعز وخطف أصغرها ، ومن هول الصدمة ظنته الماعز ذئباً فراح القطيع كله يصرخ : الذئب.! الذئب! لقد عاد الذئب ليقطع الطريق علينا ويفترسنا.

وعندما التقى الذئب والثعلب قال الثعلب : إن الماعز تحاول أن تشوه صورتك مرة أخرى يا صديقى دون بينة!

قال الذئب: البينة عينة يا صديقي! فإنا أكثر منك شهرة وأعظم خطرا، ولذلك عندما يذكر العدوان لابد أن يذكر اسمى.

"فنج زوفنج"

الأفعى الذهبية والأفعى الفضية

اخترع رجل دواء فعالا يشفى من لدغة الافاعي، وحمله إلى السوق مع زوج من الافعي لكي يجربه أمام الناس. طلب الرجل من الأفعى الفضية أن تلدغه فى رقبته ولكنها رفضت، بينما أطاعت الأفعى الذهبية أمره.

وفى دقائق معدودة، كانت رقبة الرجل قد تورمت وبدا مثل الخنزير، ولكنه بمجرد أن وضع الدواء على الجرح اختفى الورم فى الحال، وكأن شيئاً لم يكن! وهنا صاح المشاهدون صيحة إعجاب واحدة وتدافعوا لشراء ذلك الدواء العجيب فباع الرجل كل ما كان يحمله منه.

وفى طريق العودة، وعندما وجدت الأفعى الفضية أن الرجل لم يعد لديه قطرة واحدة من الدواء هجمت عليه ولدغته فمات فى الحال.

قالت الأفعى الذهبية وهى توبخها: أيتها الغبية، ولماذا لم تلدغيه عندما طلب منك ذلك؟ قالت الفضية: كان الدواء الفعال معه حينذاك، وما كان بمقدورنا أن نلدغه فيموت. إن كل ما فعلته لدغتك هو أنها ساعدته على أن يبيع دواءه المرعب.

فضحكت الذهبية وهى تقول: كيف كان يمكننا أن نلدغه حتى الموت لو أنه لم يبع الدواء كله؟ أعلمى أننى ساعدته على أن يبيع دواءه لكى أتمكن من أن أنزل به ذلك الجرح المميت.

"كووانج جين بي"

إنكار الذئب

غطى الجبل ثلج كثيف فلم يجد الذئب ما يأكله . ورغم أنه لم يكن قد نسى العلقة الساخنة بعصى أهل القرية، تسلل إلى التل القريب وخطف دجاجة . وبفضل سرعته هذه المرة استطاع أن ينجو من مطاردة الفلاحين له، فكان يقول مزهوا: لن يتمكن أحد من مطاردتي، أنا الذئب الذى يستطيع أن يحصل على ما يريد فى وضح النهار!

ثم إنه حمل الدجاجة فى فمه وصعد إلى الجبل لكى يلتهمها بشهية.

وفجأة ، انتابته المخاوف والشكوك عندما لمح خيطا من الدم يمتد صاعدا الجبل مع آثار أقدامه ..." لو أن أهل القرية جاءوا مصادفة ورأوا ذلك! ماذا يمكن أن أقول لكى أدافع عن نفسى هذه المرة؟

ليس أمامى سوى الإنكار!"

وهكذا بدأ الذئب يصيح فى اتجاه الوادي، "يا أهل القرية..

اسمعوا جميعا، لا تصدقوا الشائعات التى تحاول أن تشوه سمعتى.."

ثم أنه ذهب ليمسح بفمه آثار الدم والأقدام ، كان كلما حك الثلج بأسنانه، زاد خط الدم وضوحا ، فلم يكن لدى الذئب الوقت لكى يلعن فمه جيدا!

"فنج زو فنج"

الأبريق الأثرى

الرجل الذى ورث عن أجداده إبريقا أثريا ، كان يحمله معه كل يوم إلى مكان عمله مملوءاً بالشاى لكى يروى ظمأه. وعندما كان لا يستعمله كان يضعه أمامه فى مكان أمين لكى يحافظ عليه.

وحدث ذات يوم أن رآه أحد التجار، فعرض عليه ثمنا كبيرا ولكن الرجل رفض أن يبيعه. إلحاح التاجر، جعل صاحب الإبريق يدرك قيمته الأثرية ويزيد من حرصه على عدم التفريط فيه.

وبعد أن انصرف تاجر التحف، راح صاحب الإبريق يفكر ويفكر له فى مكان أكثر أمانا. إذا وضعه فوق الطاولة فلربما سرقه أحدهم، وإن وضعه فى الخزانة فلربما كسرته الفئران.

وراح الرجل يطوف بأرجاء المنزل ممسكا بالإبريق فى يده، وبعد حيرة طويلة اهتدى إلى فكرة جهنمية! لقد استقر رأيه أن ينام ممسكا بالإبريق حماية له من السرقة وعبث الفئران.

فى البداية، وجد صعوبة فى النوك، ولكنه استسلم للنعاس بالتدريج. إن أحدا لا يعرف حتى الآن ما هو الحلم الذى رآه وهو نائم ليجعله يترك الإبريق من يديه فيسقط على الأرض محدثا دويا هائلاً وقد تحول إلى قطع صغيرة.

"چين چيانج"

الديك والدودة الصغيرة

لمح ديك دودة صغيرة تزحف على الأرض، فنفش ريشه واستجمع قوته وروح القتال بداخله وانقض عليها.

الأوزة التى كانت ترقبه من بعيد، ظانة أنه كان يحشد لمعركة حامية ضحكت وهى تقول ساخرة منه: يا لتلك الروح ألتى تحرك الجبال!

قال الديك فى ثقة : ليس من خيار! إن أصغر الأعداء لابد أن يعامل معاملة الأعداء!

"فنج زوفنج"

البقرة وابنها

فى صباح ربيعى جميل، أخذ الفلاح بقرته وذهب ليحرث الحقل ، خلف

البقرة كان صغيرها يسير متقافزا نشطا، وعندما علق الفلاح البقرة فى المحراث قالت لصغيرها: اذهب يا حبيبى لتمرح وتلعب فى ذلك المرعى القريب، ولكن العجل الصغير الذى كان يحب أمه قال: لا يا أمى، لا أريد أن أتركك فى هذه الظروف الصعبة، سأتبعك فى سيرك وأنا على ثقة من أن وجودى خلفك طوال الوقت سوف يخفف عنك. شعرت الأم بالسعادة وتركته ، ولكنها كان يجب عليها أن تضع عينها عليه طوال الوقت خشية أن يتعثر فى سيره خلفها أو يضل عنها. ولذلك كانت بطيئة فى عملها على غير العادة.

الفلاح الذى ساءه ذلك كان يحثها بالسوط من وقت لآخر لكى تسرع الخطي، كما كان نصيبها من السباب أكثر من أى وقت مضى.

وأخيراً قالت البقرة لابنها: "إن كنت تحبنى حقا يا بني، اتركنى الآن واذهب إلى ذلك المرعي، حتى لا يستمر الفلاح فى عقابى بهذه القسوة التى تري، يكفى ما تلقيته حتى الآن من سياط على ظهرى بسببك"..

وأنا أريد أن أنصحك يا صديقى إن كان لى أن أفعل ذلك، هناك عواطف لا فائدة منها، ربما تكون عزيزة عليك، ولكن غالبا ما يكون من الأفضل التخلى عنها.

"فنج زو، فنج"

النسر وابنه

بعد أن حلق النسر العجوز ذات يوم لفترة طويلة، هبط فوق صخرة على قمة جبل شاهق وراح يحدث نفسه: "أنا أشعر بالتعب فعلا ولابد أن استريح". ولكنه بعد أن استراح طويلاً لم يستعد قوته ولا الرغبة فى التحليق.

ابنه النسر الصغير القوى الذى كان يرى ذلك ، جاء من البعيد البعيد وهبط إلى جوار والده لكى يحميه ، وقرر ألا يتركه وحيدا. النسر العجوز الذى كان يشعر بضعفه يتزايد وابنه إلى جواره قال : ما هكذا يا بني، إنك بحراستك لى تشعرنى بمزيد من الضعف والمرض . دعنى أحاول . طر أمامى ، وحلق بجسارة كى أراك ، فلربما رفع ذلك من روحى وخفزنى على الطيران.

حلق النسر الصغير فى السماء والعجوز يراقبه، وفجأة.. كان يطير بشجاعة وجسارة مثله.

عندما ينسى شخص كبير السن كيف رعش، عليه أن يرى كيف يمشى الصغار، حينذاك ستتحرك قدماه!

"فنج زو فنج"

الثعلب والسلطعون

عندما كان الثعلب يطارد بطة، زلت قدمه ولم ينتبه إلى ما كان تحته فكاد أن يغرق فى النهر، إلا أنه استطاع أن يتشبث بجذع شجرة فى اللحظة المناسبة، فتسلقه وخرج بسلام.

ومنذ ذلك اليوم، أصبح الثعلب يخاف النهر حتى الموت ويعتبره أكبر خطر فى العالم.

وبينما هو نائم ذات يوم، شعر بألم شديد فى ذيله مثل وخز الإبر، فقفز مذعورا ليجد السلطعون قابضاً على ذيله بأسنانه الحادة.

وبكل ما يشعر به من ألم وغضب، فكر الثعلب أن يلقن السلطعون درسا لا ينساه مدى الحياة ، فقرر أن يلقى به فى النهر لكى يغرقه.

وحتى لا يضيع وقته ، حمله بسرعة وألقى به فى الماء وهو يضحك قائلاً : والآن .. سوف تتعلم ألا تستأسد مرة أخرى على الثعلب.

ولكن، على عكس ما كان يتوقع ، نظر السلطعون إليه وهو يضحك – أيضاً – قائلاً : شكراً يا سيدى على عطفك وحنانك، ثم انطلق فى سلام.

الثعلب المصدوم، الذى طالما اعتبر نفسه أذكى الحيوانات كان يقف مدهوشاً لا يستطيع أن يجد تفسيرا لما حدث..

"چين چيانج"

بوذا والجسر

بالقرب من أخدود عميق، وفى أحد المعابد النائية، كانت ثلاثة تماثيل خشبية لبوذا تقف فى شموخ وكبرياء. الرجلان اللذن جاءا إلى المكان ولم يستطيعا عبور الأخدود إلى الجانب الآخر فكرا طويلا، ثم هداهما التفكير إلى إقامة جسر ، ولم يجدا أمامهما غير التماثيل التى أوحت إليهما بفكرة جديدة.

إن أى تمثال من الثلاثة يصلح لأ يكون جسرا سواء من ناحية الطول أو المتانة.

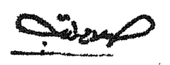
دقق الرجلان النظر فى المنحوتات. الأول ، ذو الوجه الأخضر والأسنان الطويلة كان يقف مزهوا وكأنه يعبر عن قوة الرب وجبروته.

الثانى .. كان الشرر يتطاير من عينه ، ولذلك لم يجرؤ الرجلان على لمس التمثالين الأولين.

كان التمثال الثالث يبدو عطوفا رحيما، تعلو وجهه ابتسامة دعة وطيبة ومن النظرة الأولى تأكد للرجلين أنه الأنسب للقيام بدور الجسر..

إنه على الأقل .. بوذا المتسامح الذى لن ينتقم منهم على فعلتهم.

حمل الرجلان التمثال خارج المعبد ووضعاه بين حافتى الأخدود فوصل بينهما



، ثم عبرا إلى الناحية الأخرى بسلام.

بوذا، الذى ظل على وضعه مستقليا، كان يبكى وهو يقول: يا لها من أيام! تلك التى أعطت الفرصة لأمثال أولئك أن يستأسدوا فى الأرض ، بينما حرمتنى القدرة على رد الإهانة لمجرد أن لى وجها رحيما.

"جين جيانج"

العشب ودليل اتجاه الريح

قالت ورقة عشب لدليل اتجاه الريح: يلومنى الناس دائماً لأننى أميل مع كل ريح! ورغم أنك أسرع منى فى الاتجاه مع الريح إلا أن أحدا لا يذكرك بسوء .. أى ظلم هذا!

قال دليل اتجاه الريح: أنت مخطئة يا عزيزتي، إن واجبى هو الذى يملى علىّ أن أحدد اتجاه الريح لكى أحذر الناس، ولكن ماذا عنك؟ إنك تميلين بمجرد أن يتحرك النسيم وتعرفين الاتجاه خلسة، وعندما تهب الريح تستسلمين لقوتها! لا تنسى الفارق بيننا!

أنا أقابل الريح مباشرة عندما تهب وأشير إلى اتجاهها، ولكنك تنحنين معها. نا الأمر لمختلف جدا.. أليس كذلك؟

"هوانج رى يون"

الطائر والتفاحات المعطوبة

ظلت ثلاث تفاحات على الشجرة، نسيها الجميع هناك حتى أصابها العطب كما وصفتها الشاعرة اليونانية "سافو" بحزن شديد ذات يوم.

عصفت الريح ، فأطاحت بالتفاحات التى سقطت فوق بعضها متدافعة بالمناكب متنابذة بالألقاب .. فزاد العطب.

ذهبت التفاحات الثلاث يحتكمن لطائر لكى يفصل بينهن . نظر الطائر مليا ثم قال : كيف لى أن أقضى بينكن وأنا لا أعرف ماذا حدث ولا سبب الشجار؟

كل ما أراه أمامى هو أنكن جميعا فاسدات معطوبات، لا فضل لواحدة على الأخرى، وكلما حمى القتال بينكن زاد الفساد والعطب!

"فنج زوفنج"

الرحلة

بدأ رجلان رحلتهما إلى إحدى المدن القريبة، وانطلقا فى طريقهما يتبع

أحدهما الآخر . مضى وقت طويل قبل أن يكتشفا أنهما قد ضلا الطريق.
قال الأول: ظننت أنك تعرف الطريق ولذا تبعتك.
والآن يبدو لىَ أنك لا تعرفه.
وقال الآخر: وظننت أنا أيضاً أنك تعرفه، ولذلك سرت أمامك ، معتمدا على أنك سوف تقوم بتوجيهى إن أنا سلكت الطريق الخطأ، وإذا بك أنت الآخر لا تعرفه.

"جين جيانج"

الثعلب والسلحفاة

بينما كانت السلحفاة تسير فى طريقها ببطء ، مستغرقة فى تفكير عميق ، ظهر الثعلب أمامها فجأة ، فما كان منها إلا أن أدخلت رأسها وأرجلها داخل جسدها الصلب . كان الجوع قد تمكن من الثعلب حتى أن معدته كانت تصدر أصواتا عالية كأنها تستغيث ، ولذلك، ما أن وجد السلحفاة أمامه حتى اندفع نحوها، إلا أنه لم يعرف كيف يأخذ قضمته من ذلك الجسد الصلب . فكر الثعلب طويلا، ثم قرر أن يجلس بجوارها منتظراً!
مر وقت طويل، حتى ظنت السلحفاة أن الثعلب قد انصرف فبدأت تخرج رأسها بحذر ، وكانت تلك هى اللحظة التى ينتظرها الثعلب فانقض بأسنانه على رأسها ورقبتها.
صرخت السلحفاة من الألم وهى تندب حظها قائلة: كيف استطاع الثعلب أن يخدعنى وأنا الأذكى؟ ضحك الثعلب ضحكة غرور وانتصار وراح يقول: "آن الأوان لتعرفى أن الثعلب هو الأذكى"، وبمجرد أن فتح فمه للكلام كانت السلحفاة قد خلصت رأسها من بين فكيه وأعادته إلى داخل جسدها، ومن ذلك المكمن الأمين كانت تقول: كم أنت غبىّ أيها الثعلب! لقد عاد إلى ذكائى فى اللحظة التى تخلى عنك فيها ذكاؤك!، ولم يكن أمام الثعلب سوى أن يركل جسد السلحفاة عدة مرات من شدة الغيظ وينصرف حزينا، جائعا!

"جين جيانج"

القارب والمد

الرجل الذى كان يعرف أن المد سيجئ بعد قليل، صنع لنفسه قاربا ووضعه على الشاطىء على أهبة الاستعداد.
"عندما يأتى المد، وهو لابد آت، فسوف أدلى القارب فى النهر لأنطلق مع المدى الفسيح".

وعندما بدأ المد قليلاً قليلاً، قال الرجل: "من الأفضل أن انتظر، وعندما يعلو المد أنزل القارب" ، وعندما بدأ المد فى الارتفاع قال الرجل: "بعد قليل سوف يعلو بما فيه الكفاية".

ثم إنه أزاح قاربه قليلاً إلى مسافة أبعد من الشاطئ.. ارتفع المد وارتفع ، فأزاح الرجل قاربه أبعد فأبعد حتى صعد به إلى التل.

الرجل الذى كان يعرف أن المد سيجئ بعد قليل وقف يقول لنفسه :"لعل الوقت غير مناسب الآن للنزول بالقارب، فالمد عال أكثر مما ينبغى".

"فنج زو فنج"

الذكاء بعينه !

الثرى الذى كان على درجة كبيرة من البخل ، أعطى خادمه زجاجة وطلب منه أن يشترى له خمرا ... ولم يعطه نقودا.

الخادم المدهوش تساءل فى حيرة: كيف اشترى شيئاً يا سيدى دون نقود؟ قال الثرى : إن أى إنسان يمكنه أن يشترى خمرا بنقود، هذا أمر عادي. أما أن يشتريها دون نقود فذلك والله الذكاء بعينه، وهو دليل كفاءة ومقدرة.

خرج الخادم متجها إلى السوق وهو يفكر ، وبعد قليل عاد بذات الزجاجة ليقدمها إلى سيده قائلاً: لقد اشتريت الخمر..

تفضل يا مولاي!

الثرى الذى كان على درجة كبيرة من البخل ، راح يتأمل الزجاجة فارغة ثم قال للخادم : ماذا أشرب أيها الأحمق؟ إنها فارغة.

قال الخادم: إن أى إنسان يمكنه أن يشرب الخمر من زجاجة مملوءة به، أما أن يشربها من زجاجة فارغة فذلك والله الذكاء بعينه، وهو دليل كفاءة ومقدرة!

"المصدر مجهول"

النحات والتمثال

راح النحات يعمل بكل جد ومثابرة إلى أن استطاع فى النهاية أن يصنع تمثالاً ضخماً من الحجر الصلد. استجمع كل قوته ورفعه على قدميه ثم راح مزهوا يطوف به وهو سعيد بما صنعت يداه.

فجأة فتح التمثال عينيه، وعندما رأى النحات يطوف حوله صرخ فيه غاضبا: من أنت؟ وكيف لك أن تجرؤ على الوقوف أمامى؟

كان النحات قد رأى فى المنام أنه يصنع تمثالاً على هيئة الإله الذى يعبده ،

ولكنه الآن بعد أن رأى غضب الإله الجم ركع أمامه فى ضعة وراح يستعطفه:
عفوك ورضاك يا سيدى عن عبد ذليل!

وسرعان مالاحت على وجه التمثال ابتسامة رضا، فطابت نفس المثال الذى شمله الإله بعطفه وكرمه.

تقول الأجيال التالية التى استمعت إلى هذه القصة أن التمثال الحجرى نسى أن النحات الصغير هو الذى رفعه على قدميه وجعله يقف وأن النحات الصغير أيضاً قد نسى أن التمثال من صنع عقله ويديه.. ثم تبدلت الأدوار.

"المصدر مجهول"

أسماء جسمى!

معجبا بقطه الماهر فى صيد الفئران، اسماه صاحبه "نمر"، وراح يتباهى بذكائه وشجاعته أمام ضيوفه . وذات يوم قال أحدهم بعد أن توسم فى القط تلك الصفات: لماذا لا تسميه "تنين" يا صديقي؟ إن التنين أقوى من النمر. فوافق الرجل وسمى قطع بالتنين.

وجاء ضيف آخر فقال لصاحبه : إن التنين يصعد إلى السماء معتمدا على السحب، فلماذا لا تسميه "سحاب"؟ فوافق الرجل.

ثم كان ضيف ثالث توسم فى القط شجاعة وقوة فقال لماذا لا تسميه "الريح"؟، إنها والله لأقوى من السحاب الذى يتلاشى أمام جبروتها. فوافق الرجل وسمى قطه "ريح". ثم جاء ضيف رابع ليقول : لماذا لا تسميه "جدار"؟

إنه الشيء الوحيد الذى يستطيع الصمود أمام الريح مهما عصفت فغير الرجل اسم القط إلى "جدار".

ثم كان ضيف خامس ليكتشف كل مواهب القط فقال لصاحبه: مهما كانت متانة الجدار يا صديقي، فإن فأرا صغيرا يستطيع أن يثقبه.. لماذا لا تسميه "فأر"؟!

"المصدر مجهول"

الحوت الطيب

كان القرش، أكثر الأسماك شراسة ووحشية فى البحر ، يقضى معظم يومه فى مطاردة الأسماك الصغيرة وابتلاعها، ولذلك كانت كل الحيوانات البحرية تهرب من أمامه فى اللحظة المناسبة كلما رأته قادما من بعيد. وعلى العكس منه، كان الحوت رحيما طيب القلب، يشفق على الأسماك الهاربة أمام القرش فيفتح لها فمه وهو يقول مبتسماً:

"لا تخافى أيتها الأسماك الصغيرة، تعالى واختبئى فى فمى لكى أحميك من غدر القرش". وكانت أسراب السمك تنطلق نحوه وتدخل فى فمه راضية فيغلقه عليها، ثم يخرج الماء من فتحة فى أعلى رأسه فى حركة استعراضية.

أما القرش فلم يكن يجرؤ على مواجهة الحوت، أضخم وأقوى كائن فى البحر، وكان حين يراه يفر من أمامه مذعورا .. وبعد لحظات كان الحوت يفتح فمه بنفس الرقة والرحمة ليستقبل سربا جديدا من الأسماك!

على مسافة قريبة . كانت السلحفاة التى ترقب المشهد تتعجب قائلة: رغم أن الحوت يقوم بدور المنقذ لتلك الأسماك الصغيرة، إلا أننى أراها دائماً تدخل فمه ولا تخرج منه أبدا!

"جين جيانج"

السحب الصباحية

كل صباح ، كانت عروس البحر الجميلة تصعد إلى الجزيرة قبل شرق الشمس وتجلس على الصخرة الشاهقة . ولكن شقيقتها الكبرى التى كانت ترى ذلك مضيعة للوقت كانت تطل برأسها من الماء كل صباح وتوبخها : أيتها الكسولة التى لا تعرف قيمة للوقت، أليس لديك ما يستحق العمل قبل أن تخرج الشمس من بيتها ؟

فكرت عروس البحر فى كلام شقيقتها ومدت يدها لتجذب من البعيد والقريب كل ما تستطيع من سحب وضباب وراحت تنسج منها ثوبا جميلا. وعندما استيقظت شمس الصباح وخرجت من بيتها كان أول شيء تفعله هو أن تلقى بأشعتها الذهبية على سطح الماء وتتخلل نسيج العروس الذى تحول إلى سحابة تضوى بكل ألوان قوس قزح.

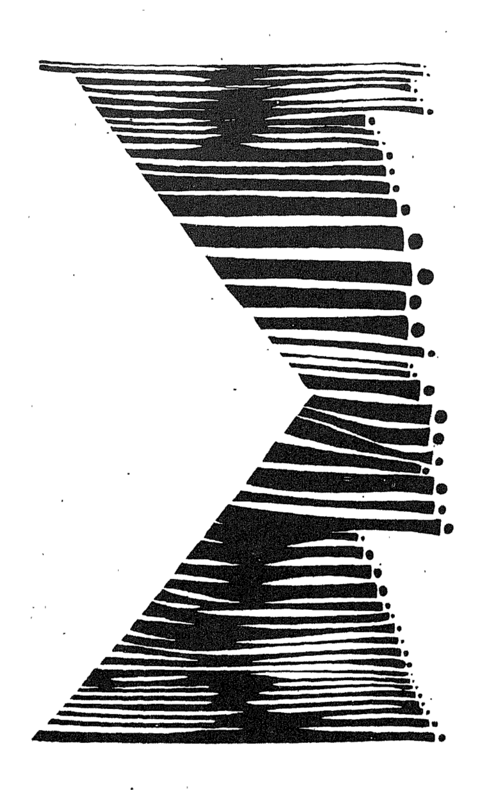
"فنج زو فنج"

رجل وشجرة وعصفور

فى أحد أيام الصيف الحارة، جلس رجل تحت شجرة يستظل بظلها ، وبينما هو كذلك سقطت مخلفات عصفور فوق رأسه تماما نهض الرجل فى فزع والتقط حجرا قذف به إلى أعلى الشجرة صوب العصفور الذى طار وحلق بعيداً دون أن يمسسه سوء.

جن جنون الرجل فأمسك بفأس وانهال على جذع الشجرة يقطعه ، فزعت الشجرة وأخذت تبكى وهى تقول: لقد أنعمتَ عليك بظلى ، فهل يكون هذا جزائى؟ قال الرجل:

ألم تشاهدى العصفور المتربع على غصنك وهو يلقى على بمخلفاته؟ قالت



الشجرة: وما ذنبي؟ قال: بل هو ذنبك وما كان ذلك ليحدث إلا بسببك، ومهما بكيت وتوسلت فلابد أن أقطعك . واستمر الرجل يعمل فأسه بقوة، وما هى إلا دقائق معدودة حتى سقطت الشجرة وهى تقول باكية:

إن معظم كوارث هذا العالم سببها الجهل، وما أنا إلا إحدى الضحايا.

"چين چيانج"

الحقيقة والوهم

مشت الحقيقة عارية فى الطريق، فأخذ الناس ينظرون إليها باستغراب!

كانت الحقيقة ذاهبة إلى القصر لمقابلة الملك. على باب القصر، استوقفها أحد الحراس الأشداء:

- من أنت؟
- أنا الحقيقة.
- وماذا تريدين؟
- ارجو أن تخبر جلالته أننى قد جئت لمقابلته،

ذهب الحارس إلى وزير البلاط وأخبره بما حدث، فقال الوزير:

لابد أنها امرأة مجنونة، اصرفها من هنا فورا.

وذهب الحارس ليطرد الحقيقة ، بينما ذهب الوزير لينقل الرسالة إلى الملك الذى ضحك وهو يقول : حقيقة عارية؟! يا له من سخف!

ارتدت الحقيقة لباس الفقراء ومشت فى الطريق ، فلم يعرها أحد أدنى اهتمام.. كانت مرة أخرى ذاهبة إلى القصر لمقابلة الملك.

وعلى الباب استوقفها أحد الحراس الأشداء وسألها نفس الاسئلة،

فقالت: أنا واعظة، وأريد أن أقابل جلالته.

ذهب الحارس ليخبر الوزير أن هناك امرأة فى ثياب بالية تدعى أنها واعظة وتريد أن تقابل جلالة الملك،

فكر الوزير للحظات ثم قال: كيف تجرؤ واعظة فى ثياب رثة أن تطلب لقاء الملك؟ اخبرها بأن تذهب إلى الكنيسة لتعظ الدهماء هناك.

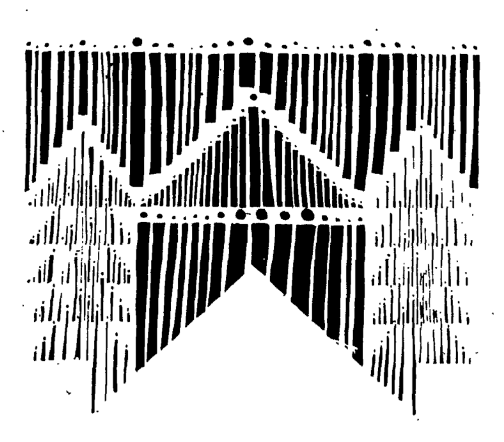
نقل الحارس الرسالة إليها، وطردها شر طردة.

وعندما أخبر الوزير الملك بما حدث، قال جلالته غاضباً:

ألا يكفى ما أسمعه من مواعظ تافهة؟!!

ارتدت الحقيقة هذه المرة ملابس زاهية ومشت فى الطريق، كان كل من يلتقيها يحييها باحترام ويتبعها ويستمع إلى ما تقول ... كانت الحقيقة فى الطريق للقاء الملك.

ومثل كل مرة، استوقفها الحارس ولكنه سألها باحترام
: هلا تفضلت يا سيدتى وأخبرتنى باسمك وبسبب مجيئك؟
: أنا الوهم! وقد جئت لمقابلة جلالة الملك.
انطلق الحارس ليخبر الوزير: بالباب يا سيدى سيدة أنيقة، تقول أن اسمها الوهم وترغب فى لقاء جلالة الملك. فهرع الوزير وذهب ليخبر الملك الذى هب واقفا :
- افتحوا الأبواب، ولتعزف الموسيقي..
وخرج الملك والملكة والحاشية وعلية القوم ليكونوا جميعاً فى استقبال الوهم. وهكذا استطاعت الحقيقة أن تدخل القصر فى النهاية.
"چين چيانج"





نقد

«الخبـــاء» وتيار الوعى

أمل عبيد

انطلاقا من مفهوم النقد الحديث الذى يهدف إلى كشف إمكانات الأعمال الأدبية وتفسيرها بعيدا عن مجرد إصدار الأحكام التقييمية الصرفة، محاولا تسليط الضوء على الجوانب المظلمة فيها التى من الممكن أن تختلط على القارئ، وذلك من خلال محاولة النفاذ إلى عوالمها الداخلية لكشف حركة العلاقات داخلها وإيجاد السبل لاقتحامها، على أن النقد من ناحية أخرى أصبح عملية ضرورية لتفسير النصوص بناء على قواعد فنية صحيحة لمساعدة القارئ على فهمها وتذوقها وتحقيق الأهداف المرجوة منها.

فالنقد ـ على اعتبار ذلك ـ ما هو إلا وسيلة لخلق نوع من الصلة ما بين القارئ والعمل الأدبى لتحقيق أقصى درجة من الفاعلية والتأثير.

لذلك فإننا نجد أنه من الضرورى تقديم رواية من الروايات التى تنحو فيها الكاتبة نمطا جديدا من الكتابة الحكائية نلمس فيه خروجا على ما ألفناه فى الرواية التقليدية وهى رواية «الخباء» للكاتبة الشابة «ميرال الطحاوى» والتى تنتمى إلى «تيار الوعى».

الذى تخرج فيه الرواية عن نطاق المنطقية فى تراتب الأحداث وتسلسلها، كما أنها ذات طبيعة سردية مخالفة لطبيعة القص فى الروايات الكلاسيكية، وذلك لمحاولة تفسيرها وتحليل مادتها والوقوف على بعض العناصر المكونة لها والتقنيات الداخلية والتكتيك الذى استخدمته الكاتبة فى بناء عالمها.

لقد تجاوزت الكاتبة فى هذه الرواية تقنيات

القص التقليدى وأخذت فى تجريب أدوات أو تكنيكات جديدة خاصة بأسلوب رواية تيار الوعى وملائمة لطبيعة المادة المطروحة من حيث إنها مادة الوعى ذاتها وما تحويه من أفكار.

وتيار الوعى اتجاه جديد مهد لظهوره كثير من الأسباب أهمها نظريات فرويد عن الوعى واللاوعى/ العقل الباطن حيث لفت الأنظار إلى ذلك الجانب الخفى من النفس الإنسانية أو الحياة الباطنية وما يختلج فيها من مشاعر وأفكار.

مما دفع الكتاب إلى استنباط هذه الأفكار ورصدها دون الاهتمام بالعالم الخارجى أو محاولة الرجوع إليه، فلم يعد هناك ما يستحق التأمل سوى الذات/ النفس وكل ما يصدر عنها وينتمى إليها، لذلك نجد أن هذا الاتجاه الجديد أخذ يركز على العالم الداخلى بهدف الكشف عن الكيان النفسى وتصوير نوازع الإنسان وما يصطرع داخله، مما دعا إلى استحداث أنماط جديدة فى طريقة السرد والقص.

فإذا كان موضوع رواية تيار الوعى هو العالم الداخلى للشخصية ووعيها فإن ذلك قد فرض بالتالى شكلا معينا أو أسلوبا محددا ملائما وملازما لطبيعة هذا الوعى، ولهذا العالم الداخلى وهو أسلوب يتميز بخصائص وسمات معينة، كما يحتم أدوات أو تكنيكات أسلوبية لها وظائف محددة تفرضها التجربة الجديدة، وهى وظائف فعالة يستطيع الكاتب من خلالها الولوج داخل الشخصية، كما يصبح القارئ قادرا على أن يلتقى وداخلية هذه الشخصية بلا واسطة.

وقبل الحديث عن بعض تلك الأدوات أو التكنيكات الخاصة برواية تيار الوعى والتى من الممكن رصدها من خلال القراءة المتأنية لرواية «الخباء» لتحديد أو بيان مدى نجاح الكاتبة فى توظيفها، نشير إلى مضمون الرواية من حيث أنه مضمون جديد تطرحه الكاتبة من خلال البيئة البدوية/ الريفية، وقد قامت باختيار مادتها السردية من مفردات هذه البيئة التى عملت على تسجيل صور كثيرة من نمط الحياة فيها.

واقعية الرؤية

إن الكاتبة هنا تعالج موضوعا يقع فى دائرة القضايا النفسية التى تدور حول الفرد، تلك القضايا التى تعالج سلوك الأفراد تبعا لدوافعهم إلى جانب معالجة أسباب عجزهم فى كثير من الأحيان عن التكيف مع واقعهم المحيط بهم.

فرواية «الخباء» لا تطرح قضايا اجتماعية عامة أو تهدف إلى تقديم شريحة اجتماعية معينة لذاتها، إنما تنصب على شخصية واحدة ترصد حياتها الداخلية وكأنها سطح عاكس لباطنها وما يحويه وعيها من أفكار، كما أنها تقدم الأحداث من خلال رؤيتها فلم تعمد إلى تسجيل شىء من الواقع الخارجى المباشر إلا ما هو مهم بالنسبة لهذه الشخصية، لذلك نجد أن الكاتبة لم تسع لتقديم شروح تاريخية أو أية خلفية اجتماعية لما يحيط بهذه الشخصية/ البطلة.

وقد اختارت الكاتبة لصياغة عالمها أو رؤيتها عالما بعيدا عن المدنية بما تحويه من متناقضات ومفارقات، وقد جاء هذا العالم موافقا تماما لما تعرضه من أفكار ورؤى.

وبالرغم من أن رواية تيار الوعى بطبيعتها ترتفع فوق الواقع الخارجى محاولة التوغل داخل أعماق الشخصية والوقوف على مادة الوعى، إلا أنها لا تتنازل تماما عن طرح بعض من جوانب المجتمع الخاص المحيط بالشخصية لكن بشكل غير مباشر، أى لا تهدف إلى تقديم المعلومات بهدف المعرفة، بل ما هى إلا وسيلة للكشف عن الشخصية وأبعادها، لذلك نجد أن رواية الخباء

تتأرجح ما بين الأسطورة والحلم والواقع بكل ما فيه من سلبية وبساطة وتخلق قهرى فرض من قبل منظومة الأفكار السائدة فى تلك البيئة، كما أنها تعرض بعضا من مفردات العقائد الراسخة فى وجدان البدوى/ القروى التى لا يجد سبيلا إلى التحرر منها مهما أبدى من رفض لها وعدم اقتناع بها، لأنها المنظومة المفروضة منذ القدم.

لذلك فإن رواية تيار الوعى لا يمكن القول بعدم واقعيتها برغم تخطيها الواقع وتجاهل ما يحويه من جزئيات، لكنها واقعية متمايزة ومخالفة لنهج الواقعية الكلاسيكية التى تلتزم بسرد التفاصيل الجزئية للواقع الخارجي.

ورواية الخباء تتمثل لنا من خلال حدود معلومة تظهر لنا دون الاستطراد إلى جوانب هامشية أو فرعية، مما يضفى عليها طابع التركيز وتبئير الرؤية حول شخصية واحدة، وهى البطلة/ فاطمة، مما ينتفى معها طابع الشمول والاستغراق فى السرد. كما يظهر لنا من جانب آخر تحررها من أسر التقاليد القديمة كالحبكة والعقدة والحل.. حيث إن هذه التقاليد لم تعد ملائمة للتعبير عن الحياة الداخلية للأشخاص وما تتميز به من غموض وتفكك وانعدام المنطقية فى التسلسل والتراتب فى الشعور والأفكار، إلى جانب تصوير ما ينتابهم من آلام ومخاوف وإحباطات.

إن الجانب الأكثر وضوحا فى رواية الخباء هو الجانب النفسى، فإننا نلمس سيطرة شعور الغربة والوحشة والمعاناة من جراء السفر ولوعة الانتظار.. انتظار الغائب على مدار الرواية، وذلك من خلال تجسيد الغربة فى المكان والزمان - غربة الذات - غربة الإنسان عامة إذا انتفت أسباب التواصل النفسى والروحى مع الآخر.. إلى جانب ترسيخ عوامل الإحباط ورصدها من الخارج والداخل.. خارج الذات وداخلها.

وبالرغم من أن الشخصية/ البطلة هى البؤرة المركزية فى رواية تيار الوعى، إلا أن هذا لم يلغ وجود شخصيات أخرى مساندة نتعرف عليها من خلال الرواية/ البطلة، كما أن هناك عبارات كثيرة مفعمة بالدلالة على أخلاق أهل القرية وطريقة وعيهم بالحياة، جاءت بتلقائية على لسان هذه الشخصيات، مما يجعل صوت الكاتبة مختفيا خلف صوت الجماعة المتمثل والحاضر فى نبرات الشخوص من خلال الحوار والمونولوج الداخلى للشخصية/ البطلة.

ولقد استطاعت الكاتبة توظيف الفولكلور الشعبى والأغانى الشعبية بما يتلاءم والموقف الذى يتطلب حضورها كعامل مساعد على تعميق المعنى المطروح وربط الرؤية بالواقع الذى تحاكيه.

ومن الواضح أن جميع هذه العناصر قد جاءت موظفة بشكل بسيط، إلا أنها تمثل الخطوط العريضة ذات الوظائف الفعالة فى بنية النص ككل، حيث إنها تعمل على كشف أبعاد الشخصية وما يحيط بها من ظروف تدفع بها إلى ردود أفعال تتوازى معها دون تنافر أو عدم اتساق.

ومن جانب آخر نلاحظ من خلال البنية السردية واعتمادها على الذات، فإن الأحداث جاءت من خلال رؤية هذه الذات/ البطلة، مما انتفى معه الوعى بالزمان فى حالاته الثلاث الماضى والحاضر والمستقبل، وأخذت الرواية تتأرجح ما بين هذه الأزمنة الثلاثة دون التقيد بزمن الرواية/ الأحداث الواقعة بالفعل.

وإذا انتقلنا إلى رصد بعض من ألوان التكنيك الموظفة فى هذه الرواية سنجد أن أول ما يلفت النظر هو طبيعة السرد الذى يدور على لسان الشخصية/ البطلة بلا واسطة من الكاتبة/

الراوية.

فالرواية تقوم على الحكى الذى أوكلت الكاتبة مهمة القيام به إلى إحدى شخصياتها وهى البطلة/ فاطمة.

١ ـ الراوى

يقول الدكتور صلاح فضل معتمدا على النقد البنائى بأن تيار الوعى «يجنح إلى إلغاء دور الراوى فى القصة وإسناده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها فى أعمق مستوياتها الباطنية».. فضل (نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ ص ٤٤٢ ـ ٤٤٣).

فمن المعروف أن الرواية الكلاسيكية كانت تعتمد على الراوى العالم بكل شىء والذى كان مسيطرا سيطرة كاملة على عملية القص، إلا أن رواية تيار الوعى التى تهدف إلى تصوير العالم الداخلى أو الباطنى للشخصية لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الشخصية ذاتها دون وساطة، لذلك فالراوى فى رواية تيار الوعى راو ذاتى، أى من شخصيات الرواية الذى يقوم بعملية الحكى بضمير المتكلم، كما أن إلغاء دور الراوى وإسناده إلى إحدى الشخصيات فى الرواية يتلاءم مع رواية تيار الوعى التى تسعى إلى طرح الواقع من خلال وجهة نظر الشخصية كما تراه هى، لهذا فإن رواية تيار الوعى عملت على تقوية مكانة الشخصية وإبراز دورها فى الكشف عما يدور داخلها من صراع وأفكار ورؤى، إلى جانب تقديمها العالم الخارجى من خلالها هى لا كما هو واقع فى الحقيقة.

إن رواية تيار الوعى ينصب اهتمامها الأول على الشخوص وكيفية تعاملها مع الواقع أو المجتمع المحيط بها من منطلق داخلى لا خارجى، لذا نستطيع القول بأن رواية تيار الوعى ذات بُعد أحادى أو رؤية أحادية هى رؤية فردية بحتة تصدر أو تقدم مباشرة من داخل وعى الشخصية ذاتها.

وفى رواية الخباء نجد أن الراوى المسيطر على الرواية هى الشخصية/ البطلة التى تقدم الأحداث والمواقف الخارجية والداخلية والصور والأفكار من خلالها، فالكاتبة متخفية خلف الشخصية التى تقدم مباشرة للقارئ أفكارها ووعيها وذكرياتها وأحلامها وتخيلاتها بصوتها هى دون أن يكون للكاتبة أى دور فى عملية التوصيل هذه، وبالرغم من سيطرة ضمير الغائب فى عملية السرد فى أحيان كثيرة نجد أن هذا السرد من وعى الشخصية ذاتها، فالذى يروى الأحداث هو الشخصية الأساسية/ البطلة وهى فاطمة فى الرواية.

إننا هنا لا نشعر بالكاتبة مطلقا التى سلمت مهمة الحكى للشخصية والتى تتقابل معها القارئ مباشرة وبشكل مستمر، مما أضفى على الشخصية حضورا قويا وقائما على طول الرواية، وهو حضور مفعم بالحيوية والحركة والحياة.

كما أن هذا الحضور المتحقق من خلال خطابها المباشر للقارئ يجعل القارئ يشعر وكأنه على علاقة حميمة بالبطلة/ الراوية، مما يؤدى بالتالى إلى تحقيق نوع من التواصل لأنها تقف بالقارئ على مكنون نفسها وخلجاتها وأفكارها وآلامها وكأنها تقيم معه جسرا من الصداقة مفعما بالصدق والأمانة. وهذا ما استطاعت أن تحققه رواية تيار الوعى.. وهو التلاحم ما بين القارئ والراوى، مما يدفع بالقارئ إلى تصديق ما يُروى له، وبهذا تكون الرواية قد حققت التقارب المنشود بينها وبين القارئ.

ومن جانب آخر نلاحظ أن تقديم العالم الداخلى

للشخصية يمتزج مع تقديم العالم الخارجي في الرواية، أي أنهما يقدمان في الوقت نفسه، أو بمعنى أدق نجد أن الكاتبة تنتقل بالقارئ مابين الخارج والداخل من خلال السرد والمونولوج الداخلي.. فالقارئ يتأرجح ما بين الواقع المحسوس وبين الواقع النفسي للشخصية، وتفسير ذلك يأتي بأن مادة الوعي من أفكار ومشاعر لا يمكن نقلها مباشرة دون أن تتأثر هذه المادة بالظروف المحيطة بها، بمعنى أنه لا يمكن نقل الأفكار بصورة متواصلة، فهذه الأفكار أو هذه المادة في لحظة إفراغها يتخللها بعض من الأحداث الآنية المحيطة بالشخصية، لذلك نجد أن الحياة الداخلية أو الوعي ومادته يمازجه الواقع الخارجي فتأتي الصور العقلية أو الذهنية على شكل أجزاء يفصل فيما بينها سرد بعض الأحداث، فتختلط مثلا الذكريات بما يجري أمام الشخصية أو بما تفعله هي شخصيا، أو يتخلل الحوار/ المونولوج/ موقف خارجي جاء متساوقا معه.

كما أن الأحداث الآنية لابد أن تصطبغ نوعا ما بالحالة النفسية والصور الذهنية أيضا.. ومن هنا نجد أن كلا من الأحداث والصور يعتريها التشتت وعدم الاكتمال، وهذا لأن كل منها يؤثر ويتأثر بالأخرى فلا يمكن تقديم مادة الوعي بطريقة مترابطة ومتواصلة لعدم القدرة على عزل الشخصية عن الأحداث الجارية حولها، كما أن هذه الأحداث لا يمكن تقديمها مباشرة دون تشتت لأنها تقدم من خلال وعي الشخصية ذاتها.

ورواية الخباء تتركز بؤرتها في شخصية واحدة تقوم على رصد أفكارها وتحديد انطباعاتها الذاتية عما يدور حولها من أحداث وما تلتقيه من شخوص.

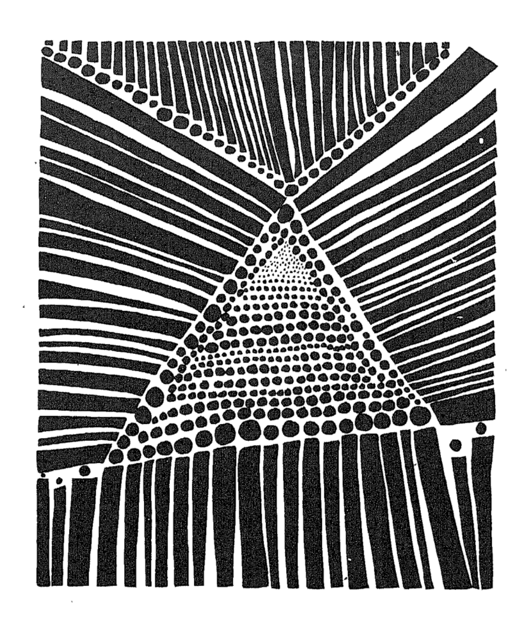
وهذه الشخصيات التي تتناولها البطلة هي شخصيات ثانوية تقدمها في الغالب من خلال وجهة نظرها هي، كما أنها ليست شخصيات ذات كيان مستقل عن الشخصية الرئيسية/ فاطمة، كما أنها لا تتحرك في الرواية إلا من خلالها ولا نعرف عنها إلا ما تعرفه فاطمة.

وهي بخلاف الروايات الكلاسيكية التي يكون فيها عدة شخصيات يمكن الإشارة إلى بعضها كشخصيات رئيسية ذات كيان مستقل نتعرف عليها من خلال الراوي العالم بكل شيء، ومن ثم فإننا قد نعرف عن بعض هذه الشخصيات ما لا تعرفه شخصيات أخرى.

فالرواية هنا تروى من الخارج ولا تعرف إلا القليل عن الشخصيات التي تقدمها فهي تعتمد الوصف فقط الوصف الخارجي دون التغلغل.داخل نفوسهم والتسلل إلى مشاعرهم الداخلية، كما أنها لا تقدم لنا أي تفسيرات سوى ما كان منها ضروريا في الكشف عن بعض الجوانب المرتبطة بها شخصيا، لذا فهي تحاول وصف ما تراه في حياد تام.

و بما أن الرواية من الوجهة التقنية تعتمد على منظور الشخص الواحد والذى تتركز الوقائع في بؤرة إدراكه نجد أن الرواية تقوم على ضمير المتكلم كما تقوم على ضمير الغائب، لكن من خلال وعي الشخصية لا من خلال الكاتب/ المؤلف. كما أن اللغة التصويرية التي تشكل الحيز السردي هي لغة الشخصية وليست لغة الكاتبة كما يتراءى لنا من خلال السطور الأولى للرواية.

ومن ناحية أخرى نجد أن الأحداث في الرواية جاءت مرتبة بمنطق خاص هو منطق الشخصية التي تقدمها لنا من خلال وعيها وإدراكها، وهذا المنطق بطبيعة الحال يتناقض مع المنطق العام الذي يعتمد على التنظيم والترتيب والمنهجية والأولويات، ذلك لأن تيار الوعي ينتحي أسلوبا



جـديدا فى تصـوير الوعى ومـادته، آخـذا فى الحسبان طبيعة جريان الذهن وعدم منطقيته.

لذلك نسـتطيع أن نقـول فى النهـاية إن هذه الرواية تعطينا صـورة أو تقـدم لنا مـثـالا على تلاشى الحدود الفـاصلة مـا بين الداخل والخارج، تعبيرا عن تأرجح الشخصيـة ما بين واقعهـا النفسى الداخلى وواقـعهـا الخارجى المرئى، مما يثبت تعمق الكاتبة لوعى شخصيتهـا ومنحهـا الحرية الكاملة فى التعبير عن أفكارها ومشاعرها دون تقيـد بمنطق أو أى تحديد مسبق منها.. لذا نجـد أن الشـخـصيـة قـد اسـتطاعت أن تقـدم لنا نفسـها دون واسطة ودون حواجز تفصل ما بيننا وبين وعيهـا الداخلى. وهذا واحد من الأسس التى تقـام عليـهـا رواية تيـار الوعى وأحـد أهدافـهـا المباشرة.

وإذا انتقلنا إلى تكنيك آخر من أهم تكنيكات تيار الوعى وهو:

٢ ـ المونولوج الداخلى :

سنجـد أن أبسط تعـريف من يمكن تقـديمه للمونولوج هو الحوار القائم ما بين الإنسان ونفسه دون التـصـريح به للآخـر، أى أنه حـوار غـيـر مسموع، وكل مونولوج لابد أن يستدعيه حدث خارجى واقعى يرتبط به ويثيره ولا يتعداه إلى غيره.

ولما كـانت رواية تيـار الوعى تقـوم على تقديم فيـضـان الذهن بما ينوء به وعى الشخصية عن طريق الحـوار الداخلى الذى بدوره يقدم لنا وجهـة نظر الشـخـصـيـة، كـمـا يقـدم لنا أيضـا صـورها الانفعـاليـة البحـتة المتلاحقة والمتداخلة، فإنه لا يفـتـرض فى هذه اللحظة أن يكون هناك سـامع تتـحدث إليـه الشخصية، كـمـا أنه لايقـصد به إمداد القارئ بأية معلومات، فلذلك تتداخل فيـه الأفكار والأحاسيس ويكون الكلام فيـه بضـمـيـر المتكلم، كما يمكن تقديمه أيضا بضمير المخاطب أو الغـائب أحيـانا أخرى حيـنمـا يكون الحديث عن الآخر أو فيما يختص بالآخر.

فـالمونولوج الداخلى يصـدر مـبـاشـرة من وعى الشـخـصـيـة المتحدثة إلى القـارئ دون حـضـور المؤلف الذى يخـتـفـى تمامـا فى لحظة بث الحـوار وتحقيقه.

ورواية الخباء تعتمد اعتـمـادا كليا على تكنيك المونولوج الداخلى، حيث إنها تسعى للكشف عن باطن الشخصيـة/ البطلة وهى فاطمة وما تعانيـه من إحبـاط وألم وغربة وأشكال عديدة من الصراع مـا بين رفض وقـبـول والتـخـبط بين نوازع الحب والكره.. وطرح العـديد من التـسـاؤلات التى يفـرضـهـا الواقع المحيط بهـا، لذلك نجـد أن هذه الشخصية فى مثل هذه الحالة تلجأ إلى التقوقع داخل ذاتهـا، فلا تجد الكاتبة من وسيلة لتـقديم وعـيـهـا ومـا يصطرع داخلهـا من صراع وأفكار، سوى المونولوج الداخلى الذى يعـتـبـر الوسيلة أو الطريق الوحـيـد لإفـراغ هذا الوعى عن طريق الشخصية ذاتها وإمكانيـة وقوف القارئ بالتالى على مـحـتـواه. فـالكاتبـة لا تقف عند حـدود الوصف الخـارجى الذى تقـدمـه البطلة من خـلال وجهـة نظرها، إنما تعمـل أيضا على طرح مـا يجول بخاطرها وما تحويه أعماقها الداخلية من أحاسيس ومشاعر.

فـالكاتبـة تتـعـمق وعى شـخـصـيـتـهـا من خـلال المونولوج الداخلى الذى يفيض به وعيهـا، خاصـة فى تلك اللحظات التى تكون فيها البطلة فى قمة المعاناة وصدورها عن أزمـة حقيقية تعانيهـا من جراء بتر ساقهـا، مما دفعهـا إلى الوحدة والتقوقع داخل عالمها الخاص بها.

فالهدف الأساسى من المونولوج هو رفع الحواجز ما بين القارئ والشخصية، والوقوف على أفكارها مباشرة دون وساطة طرف ثالث وهو الكاتبة.

كما أن المونولوج وتوظيفه جاء متساوقا مع السرد ومتداخلا معه، كما جاء بتلقائية دون تعمد من الكاتبة، خاصة أن الصوت القائم بالسرد هو صوت الشخصية ذاتها، لذلك لا نجد أى قفزات ما بين السرد والحوار الداخلى، فالوعى يفيض بتلقائية كاملة وانسيابية تامة.

وجميع المونولوجات التى جاءت فى الرواية كانت بدافع من أحداث واقعية سابقة استدعت حضوره فى ذهن الشخصية، مما يجعل بين الأحداث أو السرد والمونولوج تداخلا وتشابكا لا يمكن الوقوف والتمييز فيما بينهما إلا من خلال القراءة المتأنية لنستطيع الفصل ما بين السرد والصوت الداخلى.

وتداخل المونولوج والسرد يتضح لنا فى هذا المقطع:

١ - اسمع أزيز الباب الكبير فأهب واقفة وأركض إلى بسطة البيت.

٢ - هل جاء ؟!

٣ - إنه ليس موعد القطيع.. الشمس لا تزال فى الأفق!!

٤ - هذا الباب لا يفتح إلا مرتين، واحدة فى أول النهار قبل طلوعها، وأخرى بعد غروبها.

٥ - اجلس على حافة الدرج فتسرح الخيل ثم الماشية لا تبقى فى الدوار الأخيرة.

٦ - إنها صغيرة بعد مهرة عنيدة.

٧ - هكذا كانت تقول سردوب حين تطعمها.

٨ - تصهل ولا تكف عن الصهيل إلا وقطعة السكر تذوب فى فمها.

٩ - كنت أتمنى أن تصبح خالصة البياض.. لكن هذا العرف الأسوف والذيل الأكثر سوادا، بدا لى مزعجا!! ماذا لو قصصته؟!

١٠ - «يكسر رقبتك».

١١ - وهل يجيء ليرى شيئا ؟! إنه لا يرجع إلا ليرحل ولا يرحل إلا ليغيب فهل جاء؟!

هل ستصهل فرسه السوداء والتى يجب أن تبقى بلا اسم؟!

١٢ - يفتح الباب الكبير، تركض الفرس فى الماشى.

١٣ - لقد عاد.. هل أركض تجاهه؟!

نلاحظ هنا فى هذا النص تداخل السرد مع المونولوج الداخلى، فالعبارة الأولى ما هى إلا سرد تقدمه لنا الشخصية ثم تقفز بنا إلى داخل وعيها فى العبارة الثانية بالتساؤل الذى تطرحه على نفسها، وبعدها تكمل حوارها الداخلى فى العبارة الثالثة، وفيها نلمس صيغة الاستغراب التى توحى بها والتى تنم عن تأثير الحدث المفاجئ والتساؤل عمن يكون القادم. أما العبارة الرابعة فهى تأخذها من خلال السرد إلى واقع يتوالى حدوثه، وان جاء فى هذه العبارة بصيغة الماضى وتستكمل سردها فى الخامسة حتى العبارة التاسعة التى تدخلنا مرة أخرى إلى وعيها لتقدم لنا ما يجول بخاطرها بطريق مباشر حتى إذا وصلنا العبارة الثانية عشرة نجدها تعود إلى سرد الواقع وما يحدث أمامها وبعدها تقدم لنا وعيها مرة أخرى.

لقد استطاعت الكاتبة تقديم الأفكار ممتزجة بالأحداث الآنية والأحداث الماضية معا، فنلمس حرية الحركة مابين الأزمان الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل (هل ستصهل فرسه السوداء)، وبالرغم من ذلك لا نشعر فى قراءتنا لهذا النص بأى فواصل زمنية أو بأية تناقض بين السرد والمونولوج، حيث إنه جاء متداخلا بتلقائية تامة وموافقا لطبيعة الحدث الذى استدعى وجوده.

ومن ناحيــة أخرى نجد أن الزمن الفـعلي والحقيقي لهذا النص يتراوح ما بين الفقرة الأولى والفقرة الثانية عشرة وباقي الفقرات ما هي إلا حركة محاكية لحركة النفس والوعي.. أو استبطان ذاتي يتوقف فيه زمن الحكاية، كما أن هذه المونولوجات المتناثرة ما بين الأحداث الآنية والماضية المسرودة استدعى حضورها حدث خارجي ولم تخرج عن حدوده ولم تتعده إلى غيره من الأحداث.

ومن التكنيكات الأخرى التى استطاعت الكاتبة توظيفها بمهارة: الحلم غير المباشر، وقد جاء متداخلا فى نسيج الرواية حيث جاء وروده دون تدخل من الشخصية، كما أنه لم يأت معتمدا على السرد المباشر لها.

٣ ـ الحلم غير المباشر:

إن كثيرا من الباحثين يؤكدون أهمية الحلم وتوظيفه فى رواية تيار الوعي، وذلك لأن الأحلام تعتبر كما يقول فرويد «نتاج للنشاط النفسي الحر».. كما يعتبر تنفسا لرغبات مكبوتة فى اللاشعور والتى يتم تحقيقها عبر الأحلام إذا حالت الظروف بينها وبين تحقيقها فى الواقع.

وبما أن رواية تيار الوعي تسعى لتصوير واكتشاف العالم الداخلي وتقديمه، فإن مضمون الأحلام أحد مكونات هذا العالم الداخلي ومفرداته.. لذا فإن استخدام الكاتبة لتكنيك الحلم فى روايتها كوسيلة لطرح مكنون اللاشعور مكملا بل متوازيا مع هدف باقى العناصر المكونة للرواية ومضمونها.

ورواية الخباء تقدم لنا عدة مستويات للقص، مستوى السرد العادى الذى يأتى على لسان الشخصية ذاتها، ومستوى ما قبل الكلام المتحقق فى الاستبطان الذاتى أو المونولوج الداخلي، والمستوى الثالث هو المستوى الأعمق فى الوعي واللاوعى أو اللاشعور المتحقق فى الأحلام، تلك الأحلام التى لا تخرج عن دائرة الوعي والتى تأتى بطريق غير مباشر، كما أنها تتراءى للشخصية بناء على قانون التداعى الحر دون تدخل منها، وكأنها رغبات مكبوتة وجدت طريقها للتحقق دون سيطرة من الشخصية بالرغم من وعيها بها.

وقد كانت الكاتبة موفقة لحد بعيد فى توظيف الحلم، حيث جاء توظيفه متداخلا فى صلب الرواية غير متناقض مع نسيجها العام أو مضمونها العام، كما أنه متلاحم مع السرد ومتداخل فيه، وذلك موافق لطبيعة جريان الذهن وحرية حركة الوعي بعيدا عن سلطة الكاتبة أو فرض قيود لتحديد أو اقتناء أفكار معينة دون أخرى.. وهو من أهم مميزات رواية تيار الوعي عن طبيعة القص فى الروايات الكلاسيكية كما قلنا.

ولنر مدى التداخل بين السرد والحلم نقدم أو نختار قطعة من الرواية:

«اسأل سردوب فى الغرفة المتربة لماذا يموتون؟! كلما كانوا ذكورا ماتوا؟! تبتسم ولا تجيب إلا بكلمة واحدة «قدر الله» لا أفهم لكننى أستسلم، لكنها تفك جدائلي وتأتينى زهوة قلت لها: منذ متى يازهوة وأنت تهجريننى؟ لماذا تأتين؟!

هزت كتفيها ولم تجب ثم جلست بجوارى وكان ما حولنا صحراء حولتها الشمس إلى حمرة مصهورة، قلت لها: أين اختفيت؟! قالت: مللت مسلم يحبسنى مثل ا لعفاريت فى بكرج وتقول الشمس غادرة والقمر جاحد».

قلت لزهوة «العبى معى يا زهوة... علمينى

خط السيجة وحفر النقلة العبى.. »

جاء العبد وهش أغنامه وجلس قبالة الفرخة، كانت على الوتد فجذب الخيط المعقوف على ساقها وجرها بسن العصا، صاحت زاعقة فى الفضاء.. طارت قليلا وتخبطت فى الوتد فانقلب على ظهره ضاحكًا، وانكمشت الفرخة أكثر. كانت بلا كمامة.. ورأيت عيونها دامية تلفت حولى، كان الخواء وكان الظلام ولم يكن لزهوة أثر.

نلاحظ هنا انتقال السرد إلى الحلم مباشرة، وهو انتقال البطلة من الواقع الخارجى إلى الواقع الداخلى.. إلى وعيها وتصوراتها وتخيلاتها، وهى تصورات أو صور تتداعى على فاطمة دون تدخل منها.. فتتخيل مجيء زهوة والحديث معها ثم الانتقال إلى الصحراء ورصد بعض من الصور، إلى جانب أن الحلم يحتوى على بعض الرموز الموحية بمعان محدودة تعزز ما تهدف الكاتبة إلى طرحه، فقد صورت الفرخة الجارحة معقوفة على الوتد «تدفع رأسها بشموخ وعيونها تحدق فى المجهول.. عيونها بلا كمامة وجناحاها بلا لجام، لكنها ساكنة تلف حول الوتد وتنقره بمنقارها الجارح.. ثم تقف وتسكن.. رأيت فى عيونها الدموع».

إن هذه الصورة تحمل بين طياتها ما يرمز إلى زهوة ذاتها.. بل إلى الأنثى عامة وما تمثله فى هذه البيئة من ضعف ولعنة وجلب للعار.. وهو ما تدور حوله الرواية.

إلى جانب ذلك نجد أن هذا الحلم ومحتواه يتردد على طول الرواية، كما أنه يعتبر من ناحية أخرى مفتاح الرواية، وما يؤكد ذلك الافتتاحية التى ابتدأت بها الكاتبة روايتها والتى تعرض لنا من خلالها المادة الأولية.. هذه المادة الأولية هى التى تتشكل فيها الخطوط العريضة للرواية، كما أنها تتيح بعض المعلومات اللازمة كخلفية ضرورية للقارئ عن الشخصيات، لذلك فهى ذات خاصية لا مركزية.. بمعنى أنها تقف خارج الأحداث الرئيسية الآنية.. فى الرواية.

والافتتاحية وما تدور حوله وهو الحلم الذى يتردد ويتداعى على وعى البطلة بطريقة تلقائية قد اكتسبت خواصا لازمنية، وكأن الحلم أصبح عادة.. لا تحدد بزمن محدد ولا ترتبط بوقت معين.

من هنا فإن الرواية تقف على حركة الوعى الذى يتأرجح بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى، كما تقدم لنا كيفية تداخل الصور مع الأحلام والواقع مع الذات، إنها تجربة ذاتية عميقة الرؤية تتجلى الرموز ما بين أحداثها ووقائعها، مما يجعلها ترتفع على مستوى التقديم المباشر الواضح.

وما الحلم إلا رمز يتجلى لنا عبر وعى الشخصية يحمل الكثير من المعانى والتفسيرات.. إنها رموز حرة لا تقف عند حدود التأويلات الصريحة المباشرة.. إنما تحاول تحريك أو إثارة وعى القارئ نحو تأويلات بلا حدود.

إنها تقدم نمطا من القص يبعث على الدهشة والتأمل.. فالقارئ تأخذه متعة الكشف والاستبطان، فلا يقف عند حدود متعة القراءة.. بل يتعداها إلى متعة التوغل إلى الداخل.. داخل الأعماق واكتشاف المجهول دون الوقوف على ظواهر الأشياء والأحداث وتلقيها بصورة مباشرة.. إن القارئ هنا يتفاعل على مستوى القص والأحداث مع البطلة.. تفاعلا يمنح القراءة دفئا وحيوية بلا حدود.

ت

تحية

التشكيلى اجتماعياً

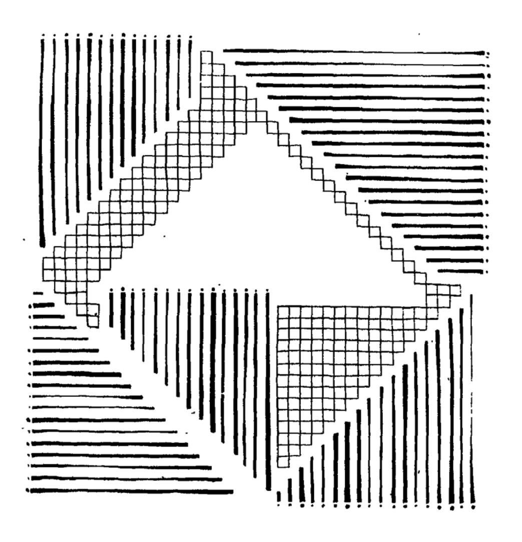
محمود خير الله

- كانت عصور الانحطاط التى مرت بها مصر طوال قرون أربعة تحت الحكم العثمانى هى تتويج لهزيمة مبكرة مرت بها الدول العربية فى فنونها وثقافتها وتراثها الجمالى بشكل عام، كان لمصر نصيب الأسد منها، حيث تدهور الحال بالفنون عموماً اللغوى منها والبصرى، حتى جاءت الحملة الفرنسية ووضعت الدهشة فى العيون والاسئلة الحائرة فى العقول من جراء ما يفعله علماء هذه الحملة فى فنونهم وعلومهم وآلاتهم العجيبة.

من هنا يبدأ الفنان عز الدين نجيب كتابه "التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر".

الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة ويسرد عبر فصول كتابه رحلة الفنان التشكيلى المصرى مع فنه وعلاقة هذا الفن بالتحولات الاجتماعية والسياسية ومدى تأثيرها عليه إن سلباً أو إيجاباً.

وكان طبيعياً أن يبدأ بالرائدين محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) ومحمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) اللذين نشأ فى أوساط أرستقراطية لكنهما لم يحاولا سوى التعبير عن وطنهما ولم تجئ أعمالها سوى ترجمة دقيقة لما يحملانه لمصر من اعزاز ورغبة فى المشاركة فى الثورة المصرية ضد المستعمر (١٩١٩) مشاركة ألصقت الروح الاجتماعية بالفنان المصرى منذ نشأة هذا الفن على يديهما وإن كانا قد تعلما بالخارج فقد ظهر جلياً تأثرهما بالمناهب الكلاسيكية العالمية لكنهما عبرا من خلالها عن أنفسهما كمواطنين مخلصين لقوميتهما (مصر).



ومع مرور العالم بالأزمة الاقتصادية الطاحنة في الثلاثينيات فقد توقف انجاز الفنان المصرى خلال هذه المرحلة ولم يقدم جديداً نظراً لخفوت صوت الصراع الوطنى فى ظل حكومات متعددة لم تنجز شيئاً، وسعى الفنان المصرى وراء تأمين المعيشة الذى كان حلماً دولياً لا يتوقف عند حد.

مع ظهور جماعة الفن والحرية بدأ حصاد الاغتراب الحقيقى فى الفن التشكيلى المصرى نظراً للغياب الفادح بين فهم الفن ورؤية الواقع مع الغياب المقصود للقيم التعبيرية واندفاع أعضاء هذه الجماعة وراء القيم التشكيلية المستوردة من دادية وسريالية ودفاعهم المباشر عن فى الصدمة التعبيرية إلا أن ذلك نفسه كان وراء انفضاض الجماعة فى وقت مبكر وعدم تأثيرها فى الواقع التشكيلى، إلا باعتبارها جماعة للهدم فقط وقد كان من ضمن حسناتها أنها خلخلت المنظور الكلاسيكى للقيم التشكيلية التى كانت سائدة لكنها لم تحقق أيه درجة من التواصل مع الجمهور المثقف أو غير المثقف: وقد انتقد المؤلف هذه الجماعة بشدة نظراً لتناقض منطلقاتها المعرفية مع أعمالها التى افتقدت أى تأثير يذكر لكنها كانت صاحبة التأثير الأكبر فى المدارس الفنية التى تبعتها مستفيدة من خبرتها المبكرة مع تطوير العديد من مقولاتها بما يتناسب والمنطلقات الجمالية الجديدة وتجلى ذلك فى (الفن المعاصر) والفن الحديث و(جماعة حامد سعيد) وفى هذا ما يحمد لجماعة الفن والحرية.

فجماعة (الفن المعاصر) مثلاً حرصت على بلورة موقف محدد من ارتباطها بالمجتمع وهو موقف المتفاعل مع المجتمع والتيارات الفنية الحديثة وكان من أنشط عناصرها (عبد الهادى الجزار)، (حامد ندا).

وخلال مرحلة الانتقال (الخمسينيات) ظل التساؤل يدور حول ارتباط الفن بقيم المجتمع الجديد بعد ثورة ٢٣ يوليو وهل تحمل الثورة بلورة حقيقية لطموح الفنان أم تظل عوامل الضعف البادية هى الدافع الأبدى للاختلاف مع الأنظمة الحاكمة ومن ثم ظهور دلالات ذلك على عمل المبدع من خلال الهروب داخل الأساطير والخرافات الشعبية لتحويلها إلى نماذج تشكيلية تهرب من سطوة التعبير المباشر إلى هوة القناع والاسقاط الحضارى تعبيراً عن الصراع الداخلى لدى فنانى المراحل الانتقالية الحاسمة فى تاريخ الفنون، ولاشك أن كثيراً من عمل عبد الهادى الجزار وحامد ندا قد حمل الكثير من هذه العوامل فى بعض مراحلهما الفنية.

أما فى مرحلة فيما بعد الهزيمة (١٩٦٧) فقد تداخلت الاتجاهات الفنية والمحاور والاسئلة شأنها فى ذلك شأن المجتمع بأكمله الذى صدمته الهزيمة وما تلاها من حرب استنزاف وهى الفترة التى عاصرت ظهور الاتجاهات الفنية التجريدية التى بدأت تخرج من فلك الأسئلة القديمة حيث أقام أحد الشباب آنذاك أحمد نوار بقاعة اخناتون (السابقة) وكان مجنداً فى الجيش ١٩٦٩ وقد أحضر معه بعض مخلفات المعارك التى شارك فيها من شظايا قنابل وذانات مدافع ووظفها لتشكيل أعمال نحتية مباشرة.

أما ما بعد السبعينيات فكانت فترة تمرح فيها القيم التجريدية التى لا ترتبط بواقع اجتماعى حيث ظهرت لغة تحتفى بالعلاقات اللونية والموسيقى بين مكونات اللوحة مما قلص من مساحة اللغة التعبيرية التى تسعى وراء قيم مضمونية يمكن أن تعبر عن ارتباط ولو ضئيل بالواقع الاجتماعى المعاش.

ويرى المؤلف أن الأجيال الجديدة التى سافر منها للخارج لم تكن مستوعبة للقيم الايديولوجية أو الروحية أو المصرية الأصيلة زاد تأثرها بالمدارس الغربية المعاصرة فى الفن وإن كانت تستطيع تقديم لوحة تشكيلية متميزة فإن سياقها التاريخى يغيب تماماً ولقد مثلت حقبة السبعينيات انهياراً عنيفاً فى جميع الفنون يتزامن مع انهيارات مماثلة فى البنية التحتية للمجتمع - لأن سيادة قيم الانفتاح على الغرب كانت شديدة التأثير على المجتمع ومن ثم الفنان كما تزامن ذلك مع مرحلة انسحاق أمام الغرب جعلت من تواصل المواطن العربى (المصرى) مع مجتمعه تواصلاً مشروطاً ومجحفاً، بالإضافة لسقوط المشروع القومى تحت أقدام العدو التاريخى وتحول مسارات التوجهات السياسية إلى النقيض وتقديم التنازلات السياسية المفرطة أسهم فى خروج الكائن المصرى سعيياً وراء التنازلات الجديدة للحاق بركب الهزيمة الحضارية والحصول على (النفط) كل ذلك مهد الأرض لحرث جديد ليس له علاقة بأية جذور.

وقارئ هذا الكتاب بلا شك سيجد إجابات كثيرة عن أسئلة دارت بخلده يوماً فعندما يقول المؤلف إن المراحل الفنية التى ارتبطت بالمجتمع كانت هى المراحل التى بها حراك اجتماعى ومشروع نهضوى حقيقى فلابد أن نطرح اسئلتنا التى تخص هذه المرحلة بالذات لأننا نعيش متغيراً تاريخياً يدفعنا دفعاً للتساؤل.وماذا بعد؟

فإذا كان المؤلف قد طرح رؤية اجتماعية لقراءة الأعمال التشكيلية السابقة منذ بداية القرن وحتى ربعه الأخير من خلال علاقتها بالمجتمع فكيف يمكن أن نتواصل مع غدنا ونحن نطرح - لا نزال - تساؤلاً محدداً وفى اتجاه واحد؟

لا أعتقد أن أحداً يمكن أن يلغى مرحلة تاريخية ارتبطت بعمق بنا وبفنوننا لكن التساؤل اختلف والعين الرائية اختلفت والواقع الاجتماعى لاشك اختلف.

إن العالم وحيد القطبية.استطاع أن يفرغ الاسئلة القديمة من مصداقيتها وصار على الفنان دور أكبر من البحث عن مشروع قومى أو الجرى وراء سباقات تاريخية للبحث عن قيمها الأصلية لعلها تستطيع أن تجد لها متنفساً فى واقعنا كما أن مفاهيم الهروب و(التخلى ليست هى الجديرة بإنماء معارفنا أو حتى تقديم إجابات لأسئلتنا اليومية الملحاحة، حيث تتضافر قيم الهروب والتنازل مع مصداقية هدفنا من جانب الأعداء التاريخيين الذين تسللوا لنا عبر انحناءات وهزائم وشركات عابرة للقارات وقيم استهلاكية وإعلام عميل وتجهيل متعمد لتفريغ نفاياتهم السوداء فى عقولنا الهشة.

ولاشك أن طرحاً منظماً للقيم الاستهلاكية والذى تقوده دول رأسمالية عريقة فى استغلالها واستعماريتها لابد أن يواجه، كذلك لابد أن نواجه انهياراتنا بمزيد من الثبات ومزيد من التعرية الحقيقية لأمراضنا بشكل منتظم وراسخ يدفع عنا كل الطامعين ويسد القليل من حاجتنا للإبداع.

لاشك أن قراءة كتاب (التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر) تدفع للمزيد من الاسئلة التى يحركها واقعنا بعنف وتحركها حاجتنا الدائمة لطرح الاسئلة القديمة ولكن مع اعتبارها منطلقاً لإجابات مخلصة وجديدة.

ن

نقد

التناص الديوانى في سراب التريكو

د. محمد عبدالمطلب

(١)

يواجهنا حلمى سالم بديوانه الجديد «سراب التريكو» متابعا مسيرته الإبداعية التى كثر حولها الجدل بوصفه واحدا من شعراء السبعينيات الذين أسسوا لظواهر طارئة فى مسيرة الشعرية العربية، ليس فى مصر وحدها، وإنما فى مساحة العالم العربى كله، وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية، لكن الذى لا يمكن إنكاره، أن شعراء السبعينيات قد استقروا فى مسيرة الشعرية العربية، بعد أن مروا بمرحلة ممتدة من التجاوز الحاد، والمغامرة المتمردة، صحيح أن مغامراتهم لم تتوقف، لكنها أصبحت مغامرة المستقر، لا مغامرة القلق الذى يبحث لنفسه عن مساحة يطل منها على أرض الإبداع الشعرى الحديث والحداثى.

إن مواجهتنا لهذا الديوان تنطلق من مؤشره الإعلامى الأول «سراب التريكو»، وهو مؤشر ملغز بطبيعته التكوينية الناقصة، ولا يمكن استقبال إشارته الدلالية، إلا باستحضار ماسكت عنه حيث تحول المسكوت عنه إلى منطوق فى متن الديوان، حيث يقول المتن:

دقق مليا فى هذه الشعرات الثلاث التى تتوسط هذه الكلمات: إن وجدت فيها رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد فى صدر الملابس، أو مزيجا مركبا من

النبض

والقبض والشّامة، أو إحالة إلى نغبشة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو، فتيقن أن امرأة ممجدة للهشاشة قد تناقص زغبها المسقى بمقدار: ثلاث شعرات(١)

إن استحضار المسكوت عنه يطرح العنوان مكتملا: «قميص من سراب التريكو»، والتنافر الصياغى فى العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحى للصياغة إلى العمق الذى يطرح البديل التالى: «قميص من التريكو الشبيه بالسراب»، والقسم الأول من العنوان «قميص من التريكو» يكاد يكون مجرد رصد للواقع المباشر، أما القسم الثانى، فهو الذى يعمل على نقل العنوان من منطقة الواقع إلى دائرة الوهم، أو لنقل: إن القسم الثانى يعمل على إلغاء القسم الأول، وكأنه: لا قميص، ولا تريكو، وإنما هناك انكشاف مطلق لا تعوقه هذه الماديات الخادعة، وبرغم ما يقدمه دال «التريكو» من ظواهر التداخل والتعقيد، فإن ذلك كله لم يقف عائقا أمام الرؤية أو المشاهدة، بل ربما أضاف إليها طبيعة شمولية، تدرك السطوح والأعماق، ولا تعترف بالموانع المادية، أو القوانين المحاصرة، أو الأعراف المقيدة.

وفى الوقت نفسه ينتج المؤشر الإعلامى دلالة لها أهميتها، هى الجمع بين دالين متنافرين على المستوى اللغوى، لأنه يضم دالا عربيا خالصا «سراب»، ودالا أعجميا خالصا «التريكو»، وهو ما يعنى أن شعرية الديوان تسعى إلى اختراق حاجز اللغة لتتعامل مع مجموعة المفردات التى تحتاجها فى مستوياتها المختلفة، سواء كانت تنتمى إلى الفصحى، أم التداولية، حتى ولو امتد التداولى إلى غير العربية، مادام صالحا لنقل المستهدف ومحاصرة المتلقى فى إطاره.

وبما أن شعرية الحداثة تؤجل إنتاج الدلالة بشكل لازم، فإن هذا المؤشر يطرح بديلا احتماليا، حيث يعمل دال «القميص» الغائب عن العنوان، الحاضر فى المتن، على إنتاج دلالية إضافية هى: «غلاف القلب»، كما يطرح «السراب» دلالة «الخديعة»، وهنا يكون الناتج الإجمالى: انقشاع أغلفة القلب الوهمية الخادعة لتتمكن من إدراك الواقع المعقد مثل «التريكو» وفك خيوطه لمتابعته فى مادته الأولية، ما يذهب منها طولا، وما يذهب عرضا، لإعادة إنتاجه شعريا.

المواجهة الثانية: تتمثل فى مؤشره الإعلامى الثانى الذى صدر به المبدع ديوانه، وهو اجتزاء من ديوان الشاعرة إيمان مرسال «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص». يقول الاجتزاء:

« يمكن أيضا دهن الأبواب بالأورنج
- كتعبير رمزى عن البهجة -
تسهل على أى واحد
التلصص على العائلات كبيرة العدد
وبهذا لا يكون هناك شخص وحد
فى شارعنا »

ويكاد يتوافق هذا المؤشر مع المؤشر الأول فى رعايته لعملية الكشف،(٢) وإن اتجاه المؤشر الأول إلى توسيع منطقة الرؤية، أو لنقل: إنه يحاول أن يزيل ما يعوقها أو يضللها بالخديعة والوهم، بينما يحاول المؤشر الثانى تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة «مقابض مخرومة»، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمّق الرؤية، المهم أن المؤشرين يتسلطان على المباح والممنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحريم.

فضلا عن أن المؤشر الثانى يعلن عن طبيعة إنتاج الشعرية فى «سراب التريكو»، وهى طبيعة لا تنفرد بصوتها، وإنما تستدعى صوتا آخر ليشاركها هذا الإنتاج، وهو ما سيتجلى عندما نرصد الحوار الممتد بين الديوانين.

(٢)

ولم يكن المؤشر الإعلامى المزدوج وحده صاحب التعتيم فى هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تأتى من كون الخطاب ذاته يعبر النوعية التى تعارفنا عليها، بحيث أصبحت عملية تحديد انتمائه النوعى، عملية احتمالية. إذ أن متابعة الخطاب تدل على انحيازه إلى منطقة «السيرة الذاتية» التى اعترف بها الخطاب خمس مرات:

- فى الوهم يذهب كاتب السيرة إلى الفكهانى بوسامة - ٨٩.
- هذه التى توسلت لكاتب السيرة أن تغلق مقلتيها - ٨١.
- هنا الناس يعرفون أن للآباط زكاة تعادل عُشر مستمسكات كاتب السيرة - ٩٢.
- كمن انكفأ على أسنانه يكتب الفتيان سيرة الفتيان - ٢٠٣.
- ترك لنا الكرسيين الأبيضين لنضع السيرة الذاتية موضع التطبيق - ٢٠٥.

ويلاحظ أن هذه السيرة تبتعد تماما عما نعرفه من كتابة «المذكرت» أو «الذكريات» أو «اليوميات»، لأن غالبيتها تتسلط على الواقع الخارجى، وتهمل الواقع الداخلى، أما الذى فى «سراب التريكو» فهو بناء متكامل، برغم استدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واستدعاء الشخوص التى ترتبط بهذه الأحداث، وفى هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم، وتكامل البناء يعتمد التفاعلى الذهنى ملازما للتوتر النفسى، ومن هنا كان «سراب التريكو» كشفا عجيبا لواقع داخلى انعكس فى سلوك مزدوج لذاتين تحملان كما هائلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسرى فى معظم دفقات الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعا وثمانين مرة على النحو التالى:

الأم : لها أعلى نسبة فى التردد ٢٤ مرة، بل ترددت مسماه «زاهية السيد نصار» ٩٩، ٤٦، ٣٢.

الأب : ١٨ الأخت : ١٦ الأخ : ١٣ الأبناء : ٤ مرات، العم ٣ مرات، الخال: مرتان - الخالة: مرتان - العائلة: مرتان - القريب: مرتان - الأهل: مرة واحدة.

إن انحياز سراب التريكو إلى جانب السيرة، لا يمنع انحيازه - أيضا - إلى جانب الروائية، حيث يطرح العمل كثيرا من خواصها، فهناك الشخوص التى تنتمى إلى عالم الأسرة - كما رأينا - وهناك

الشخوص التى تدخل عالم «الصداقة»، وهناك الشخوص التى تخرج عن هاتين الدائرتين، وهناك الأحداث التى تتنامى قليلا وتتقاطع فى كثير من الأحيان، وهناك السرد والحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطقة الروائية على نحو من الأنحاء.

وفوق ذلك وقبله، فإن «سراب التريكو» يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لنقل من بابها الوحيد: «اللغة»، التى حضرت فى الخطاب مفارقة للغة الخطاب النفعى أو الإعلامى، إذ أن التأمل فى حقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا فى مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها لينشغل بفك مغاليقها، ولا يتمكن من اختراقها إلى نواتجها إلا بعد مجاهدة، وحتى لو اخترقها، فإن ذلك لن يشبعه، ومن ثم يرتد إلى هذه اللغة مرة ثانية لمتابعة شبكة العلاقات فيها، وهى شبكة معقدة غاية التعقيد تنفر من الوضوح والإضاءة، وتسعى إلى العتمة المرهقة، وهى خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتعالى على ما يطرحه الموروث اللغوى، فتتجاوزه إلى التداولى لتغوص فى الحياتى، وتقتنص ما فيه من بداهة وإيجابية، ثم هى تسعى - إلى جانب ذلك - إلى المفردات الأعجمية، فتفيد من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها فى السياق الفصيح أحيانا، والتداولى أحيانا أخرى. وأظن أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصياغية على هذا التداخل اللغوى، حيث يعلو «السراب» إلى الفصحى، وينزل «التريكو» إلى الأعجمى التداولى. ويوثق هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التى تقول إن «سراب التريكو» يضم نحو ستين مفردة أعجمية، كتب بعضها بحروفه الأصلية، وبعضها بحرف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية فى مثل قول الخطاب:

يروقنى أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليست الملائكة من ضيوفى
ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع :
آلو
أيوه
مين (٣)

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالا وافدا خالصا للصوتية الإشارية «آلو»، ثم دالين مغرقين فى الحياتية التداولية: «أيوه - مين».

(٣)

إن هذه المواجهة الأولية لا تمثل إلا مدخلا لعالم هذا الديوان الذى يحتاج إلى متابعة طويلة لا تحتملها هذه الدراسة، ومن ثم فقد اتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشعرية عموما، وشعرية

الحداثة على وجه الخصوص، وهو اتجاه نابع من معايشة الديوان، واستقباله فى أفقه الأول الذى طرحه، إذ أن متلقى «سراب التريكو» يسيطر عليه إحساس مبهم بأنه فى مواجهة نص ثنائى الصوت، لأنه لا يقدم ذاتا وموضوعا، وإنما يقدم ذاتين تتفاعلان تفاعلا مدهشا خلال حوار ممتد يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياتية معا، فمن أين جاءت الذات الثانية، جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسال «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»، ودون استحضار هذا الصوت يكاد «سراب التريكو» ينغلق انغلاقا تاما، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع «سراب التريكو» نوعا من التخمين الذى قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات.

لا يمكن القول بأن صوت «ممر معتم» كان الصوت الوحيد الذى حضر إلى «سراب التريكو»، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بحدود بعدها التاريخى والفنى والشخصى، فهناك شخوص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال القصاص - محمد ناجى - عبد الفتاح كليطو - طلعت حرب - المتنبى - فان جوخ - زاهية السيد نصار، وهناك شخوص تحضر خلال مؤشر لفظى، أو مؤشر إبداعى، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملفوظ فى لحظة دراميـة يوم التنحى:

وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدونى عليه - ص ٤٥.

وطه حسين يحضر خلال عمله الروائى «الحب الضائع» ص ١٦١.

ووديع الصافى يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: «الله يرضى عليك» ص ١١٤

وتتوالى الاستدعاءات لتكثف الوعى داخل الخطاب معلنة عن تعدد أصواته، لكن هذا التعدد ينحصر تدريجيا ليعود إلى الثنائية الحوارية مع ديوان «ممر معتم»، ولا يمكن استحضار هذا الحوار إلا بعد رصد عملية استدعاء الديوان صراحة أو ضمنا. فعلى مستوى التصريح يأتى الديوان الغائب خلال استدعاء ناتجه الدلالى الذى يطرحه «كدعوة للرقص فى الممر المعتم». يقول «سراب التريكو»:

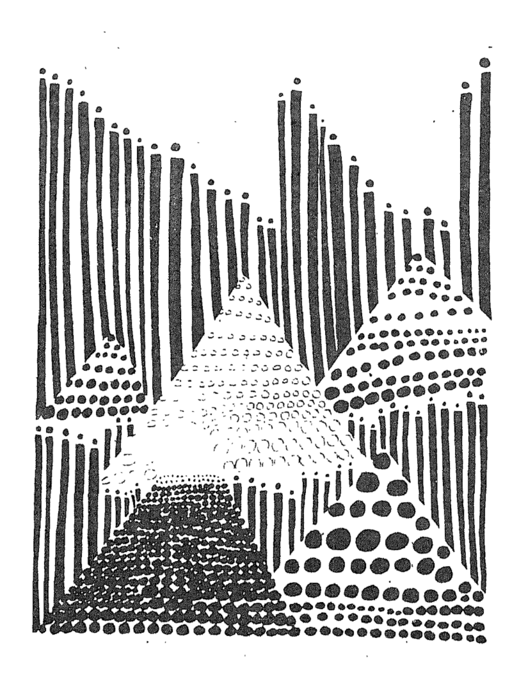
تركتين رأسك للخلف وتستحضرين التوكة التى لم
يتعد ثمنها جنيها. سنخفض الضوء تنفيذا لفكرة الممر ،
مع شىء من الموسيقى الكلاسيك (٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوبا إلى صاحبته:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف ،
ولا تقربها من أنف اليتيمة التى تطبخ المسبك ،
ولا تستعد بشأنها : ياورد مين يشتريك ،
فحسب : خذها من الفخارة ،
واهركها على ظهر منشئة الممر (٥)

ثم يأتى الاستدعاء - مضمرا - فى قول «سراب التريكو»:

بعد أن تفوح رائحة الجريمة



فى النفق الذى أعد للمرح (٦)

ثم يوغل «سراب التريكو» فى استحضار «الممر المعتم» باستدعاء بعض عناوينه مثل:

تمارين الوحدة ص ١١٨

على الحافة ٤٣

سقوط السكينة ١٢٥

بورتريه ٢٠٠

ويتنامى هذا الإيغال ليتعلق بالمؤشر الاسمى لصاحبة الديوان:

حدثت نفسى:

عندما أعود سأحكى لإيمان

أن هناك شخصا يمكن أن يجعل الناس مبصرين

إذا حرك الفعل عن سياقه (٧)

ثم يتم استكمال الاسم فى قوله:

ما يهمك فى المناورات

أنه ليس فى الأمر مرمم فى طريق الكباش

وليس فى الأمر مرسال ، (٨)

(٤)

إن الحوار بين الديوانين قد تفجر من مواجهة حضورية تعمل على استعادة الماضى الذى لا يقبل هذه الاستعادة على المستوى التنفيذى، فلم يتبق إلا الاستعادة الشعرية فى صيغتها الحوارية التى تتجلى مقدماتها فى هذه الفقرة التى تمثل مفتاح سراب التريكو:

سأحضر سرير المرأة التى ضمها أبى، وصندوق شوارها

والصينية، لنبدأ توا لعبة الماضى: يضع كل واحد

ماضيه على شكائر الجبس، ونجرى بعض التباديل من

غير أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض الدمع) ثم

نصر حصيلة التباديل فى كيس مخلط، ونعلقه تحت

العين السحرية، ونكتب على السقاطة: مرّ هنا

المصابون . (٩)

إن الدفقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغى لافت (المرأة التى ضمها أبى)، وهو مؤشر أوديبى من الطراز الأول، وهذا الاستحضار يوازى استحضار (ممر معتم) (للأب) فى إطار ألكترا، ومن هنا يكون اختلاف الديوانين فى الاستحضار، وهو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثم كان الحوار بينهما منحازا أحيانا إلى التخالف، وأحيانا إلى التوافق كما سنلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضار قد أدى تلقائيا إلى انفتاح الذاكرة فى «لعبة الماضى» لتجسيد مكوناته فى هياكل جامدة «جبسية» صالحة «للتبادل»، ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقق غيبوبة ذهنية تسمح للاوعى بالتحرر والإفراج عن خبيئه مهما كان مخجلا أو جارحا «مسيلا للدموع».

إن إتمام المصارحة لا يمكن أن يكون حقيقية إلا بطرحها للمتلقى ليتحول ـ بدوره ـ إلى شريك للمصابين، ورصد هذا «المفتاح» الإجمالى، لا يغنى عن المتابعة التفصيلية التى تبدأ فاعليتها من منطقة الحاضر لتمتد إلى الماضى البعيد والقريب، وهو زمن يتم إنتاجه شعريا فى أزمنة متقاربة، بل متداخلة فى بعض الأحيان، فـ «ممر معتم» أنتج شعريته فى مساحة زمنية تمتد من سبتمبر سنة ١٩٩٢ حتى نوفمبر سنة ١٩٩٤، و «سراب التريكو» أنتج شعريته فى مساحة زمنية تمتد من مايو سنة ١٩٩٤ حتى أكتوبر سنة ١٩٩٥.

وهذا التقارب الزمنى جعل من الحوار بين الديوانين نوعا من المواجهة الشاملة، التى تغوص فى أطر التوافق أو التناقض، وقد لا يكون هذا ولا ذاك، إنما يعمل الخطاب الحاضر على تعديل سياقات الخطاب الغائب، كما يعمل على استحضار المسكوت عنه، وهنا تتحول الحوارية الثنائية، إلى حوار من طرف واحد.

وخصوصية هذا الحوار وتعدد مستوياته لم تكن وحدها مبرر الإقدام على رصد هذه الظاهرة، بل إن مبررها الصحيح أننا فى مواجهة ظاهرة شعرية غير مسبوقة فى مسار الشعرية العربية، لقد وجدنا فى هذا المسار استدعاء نص لبعض عناصر من نص سابق عليه، أو استدعاء بعض دواله الدالة، أو بعض تراكيبه بوظائفها السياقية أحيانا، وبغيرها أحيانا أخرى، وقد يمتد الاستدعاء إلى بيت كامل أو عدة أبيات، كما وجدنا فى موروثنا نوعا من تداخل النصوص فيما سمى (بالنقائض) التى تعتمد على إقامة علاقة ضدية بين نصين متكاملين، كما وجدنا فى هذا الموروث «المعارضة» التى تتسلط ـ غالبا ـ على نصوص كاملة، لكن لم نواجه فى موروثنا البعيد أو القريب استدعاء ديوان آخر بكل مناطقه الإنتاجية.

(٥)

إن فتح «الكيس المخلط» الذى يحتوى «الماضى» قد شكل الحوار بين الديوانين، لأنه انفتح على توافق مبدئى يمتد إلى زمن الطفولة، زمن «الحب المحرم»، أو «حب المحارم»، حيث طرح «الممر المعتم» فى صراحة كاملة تعامله مع هذه المنطقة، حتى إنه قدمها تحت مؤشر إعلامى له دلالته البالغة، هو «أفضح نفسى»:

لابد أن أقول لأبى
إن الرجل الوحيد الذى فتننى من الرغبة فيه
كان يشبهه تماما (١٠)

وإذا كان الممر قد دخل منطقة المحرمات عن طريق «الأب»، فإن «سراب التريكو» يدخلها من

طريقين، طريق «الأخوة» ثم طريق «الأمومة»، بل ربما كان «سراب التريكو» أكثر صراحة عندما رفض استحضار البديل الذى يتحمل هذا الحب المحرم، ولذلك صدم متلقيه بقوله:

وليس صعبا أن نخرج بخلاصة
تدل على أن غرام الأشقاء
جائز (١١)

فالصراحة هنا لا تعترف بدخول هذه المنطقة فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الادعاء بمشروعيتها، أما الطريق الآخر، فقد دخله «سراب التريكو» على نحو قريب مما صنعه «الممر المعتم»، على معنى استحضار البديل الذى حل محل المحبوبة المحرمة «الأم»:

معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم
للرفيق الأعلى ، أو هجر معشوقة فى عز احتدام الصبابة (١٢)

فالصياغة فى السطرين تعمل - فى خفاء - على عقد علاقة تبادلية بين «الأم» و «المعشوقة»، وعلى هذا فإن المستوى العميق يطرح ناتجا آخر هو: معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع الأم «المعشوقة» فى عز احتدام الصبابة.

وهذا الحوار الخفى بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة الصريحة، حيث يتدخل الصوت الغائب بصراحته المعهودة ليكشف الأبعاد النفسية للصوت الحاضر فى «سراب التريكو»:

انتقل الأم من مكان الأسى، وانقلنى من
مكان الأخت، حينئذ ستراها فى المنام
مفصولة عن زاهية، وسترى الأمهات فى غير
خانة الناى . (١٣)

معنى هذا أن الصوت الغائب يسعى لتخليص الصوت الحاضر من توجهاته المحرمة ليحتل هو منطقة الحب المشروع، والعجيب هنا، أن هذا الصوت الغائب يحتفظ لنفسه بسكنى منطقة الحب المحرم التى يريد حرمان صوت «سراب التريكو» منها، وكأن الحوار هنا يأخذ طبيعة المواجهة القائمة على الندية، إذ كيف يسعى الصوت الغائب لحرمان الصوت الحاضر من دخول هذه المنطقة بينما يحرص على سكناها.

يلمع الحدس
فأهجس أن التى لم أرد أن أسميها ،
ستقول لى
لا أحد يكره الملهمات ياشبيه الأب
وأتخيل الكريم فى موقعه.
تحت العنق بمقدار قوس
وفوق النهدين بمقدار خنصر (١٤)

والعجيب أن الصوت الحاضر لا يحاول أن يبدل فى هذا الواقع النفسى، بل يعمل على تثبيته:

كان على أن أن أحيى الرجل الوحيد الذى فتنتها من الرغبة

وهو يشبه أباها (١٥)

وهو تثبيت يصل إلى المصارحة فى أن صوت «سراب التريكو» هو ذلك الشبيه بالأب:

لابد أن نفترق حتى لا أعاين الفقد

على كتفى، ثم إنها سوف ترانى بعض أبيها (١٦)

ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير فى قول «سراب التريكو»:

فى الوهم أحبت أباها (١٧)

ومن منطقة الحب المحرم الذى وقع فيه الصوتان، يتنامى الحوار بينهما فى عملية استرجاع الماضى، وبخاصة فيما يتعلق بـ «الأب» الذى وقع فى إسار المرض الممهد لدخول منطقة الغياب الكامل «الموت».

يقول «ممر معتم»:

كان يجب علىّ أن أصير طبيبة

لأتابع رسم القلب بعينىّ

وأؤكد أن الجلطة مجرد سحابة

ستنفك إلى دموع (١٨)

ويلتقط «سراب التريكو» هذا الخيط الدلالى ليتابعه، ثم يصله بعالمه الخاص، ثم يربط بين العالمين بعلاقة التشابه التى تئول فى الباطن إلى نوع من التوحد:

فكيف نفسر هذا التشابه بين أبيك وأبى ؟

بالأمس

غادر الفراش غير متكئ على عاجه

الجلطة نفسها

دورة الغنى والفقر نفسها

خيبة الرجاء فى البكرى نفسها (١٩)

فـ«سراب التريكو» يعقد المشابهة استنادا إلى ملفوظ «الممر المعتم»، ثم يوغل فى استحضار ما سكت عنه «دورة الغنى والفقر» «خيبة الرجاء فى البكرى».

ولم يتوقف الحوار عند حدود إسقاط وظيفة الأب على الذات الحاكية فى «سراب التريكو»، كما لم يتوقف عند إنشاء توحد بين الأبوين فى الديوانين، بل امتد الحوار إلى إجراءات تفصيلية تسعى إلى استيعاب مجموعة العلاقات بين الذات والأب فى ممر معتم، وتوظيفها فى «سراب التريكو» لإنشاء واقع أسرى بعلاقات طارئة أو إضافية، فعندما يقول «ممر معتم»:

قد لا يحدث

أن آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر

....

سأكتم صوت تنفسى

وأنا أبلل أطراف أصابعه بمياه مالحة

وسأصدق بعد سنوات

أننى سمعته يقول:

«أشم رائحة اليود» (٢٠)

يقول «سراب التريكو»:

مطابع السكة الحديد دارت

لكى تحط تذكرة داود فى حقيبة المطرودة

طالما أن اليود الذى أيقظ الغرائز

سيتم توظيفه لإقناع الآباء بأنهم ذهبوا إلى البلاج (٢١)

والتداعى الحوارى ينتقل من منطقة «الأب» إلى منطقة «الأم»، لكن فى لحظة بعينها، هى لحظة الغياب الأبدى «الموت»، وهنا يتحول الحوار إلى نوع من المفارقة المؤقتة، التى لا تمنع التوافق المبدئى، فالذات فى «ممر معتم» تستدعى لحظة عودتها من «دفن الأم»، لتكون نهاية الأم بداية حياة جديدة للذات تقوم فيها «بحراسة البيت» حتى لا تتسرب إليه أنثى أخرى حتى ولو على سبيل «التلصص»:

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة

من دفن أمى

وتركتها تربى دجاجاتها فى مكان غامض

كان علىّ أن أحرس البيت من تلصص الجارات (٢٢)

أما الذات فى «سراب التريكو»، فإنها تستحضر اللحظة نفسها «دفن الأم»، لكنها تحولها إلى لحظة حياة تقدم الأم فى صورة إغوائية لا يمكن للموت أن يطفئها:

هذه أمى على باب وسط الدار ،

دلالها باد فى حسرها غطاء الرأس ،

ومدنيّتها فى الابتسامة ،

لكن نصفها الأسفل

- من الضلوع حتى البانتوفل -

متآكل

يلزمنى أن أراها واقفة

لأننى عدت من دفنها

قبل أن يتاح لى أن أفرد أصابعها.   (٢٣)

ويلاحظ أن «ممر معتم» قد فرغ من استحضار الأم ماديا، وإن احتفظ لها بحق الحضور الوهمى:

الميتة أمى تزورنى فى الأحلام كثيرا

وأحيانا تنظف لى أنفى مما تظنه ترابا مدرسيا

وأحيانا تعقص شعرى   (٢٤)

بينما يحرص «سراب التريكو» على استبقاء «الأم» خلال متعلقاتها المادية، بجانب استبقاء صورتها الإغوائية، «دلالها باد فى حسرها غطاء الرأس»، وأول هذه المتعلقات «سريرها»، «سأحضر سرير المرأة التى ضمها أبى»، ثم «صندوق شوارها»، وكلاهما من مؤشرات زواجها من «الأب»، ثم تحرص الشعرية على استخلاص مفردة من هذا «الشوار» هى «الصينية» لكى توظفها فى مهمة بديلة هى «المرآة»، ثم تكون المرآة هى أداة استحضار الأم بكل مكوناتها لتتوحد بالذات:

آخر ما تبقى من جهازها القديم، استللتها من قبضة
الأوصياء، كانت مطمورة فى غرفة الكراكيب تحت
غبرة السنين، بركت عليها أهركها بتراب المحماة
والليمون، لابد أن تراها إذا كان لابد أن تراتى. بان
نقشها الدقيق والمجلى منطق الطير على حواف الدائرة.
سندتها على الشال فى جوار سريرى، لو عدت لها
الليلة ربما أرى وجهك فى زجزاجها. وربما ألتقط
منطق النحاس:
تستطيع المحبات أن تنهض من غفوتها على:
صينية الوالدة .   (٢٥)

إن «الصينية» هنا تستدعى منظومة فريد الدين العطار «منطق الطير»، حيث تستحيل هذه الصينية إلى أداة لمشاهدة الغائبة مشاهدة يقينية، كما حدث فى رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى المثول فى «مرآة أنفسها» متوحدة بالذات الغائبة.

ثم يصل الاستبقاء ذروته فى استدعاء «ختم الأم» الذى يجسد اسمها «زاهية السيد نصار»، والاستدعاء هنا موظف لتنامى الحوار مع الذات فى «ممر معتم»، حيث يتم دفع «الختم» إليها ليكتمل توحدها بالأم الغائبة الحاضرة على صعيد اللاوعى:

ربما استعملته حينما تنازلت لأبى عن الفدان الذى
نابها من أبيها ....
لكن الأكيد أن يدا بعد يدها لم تلمسه إلا يداك
وأنك ستلفينه فى قماشة نظيفة، وسوف تحفظينه تحت
شعر السر، وكلما التقينا فى الظهيرة اطمأننت إلى أ

عينيك تصونان

ختمَ : زاهية السيد نصار (٢٦)

ويلاحظ أن الحوار «الديوانى» يأخذ طبيعة موازية، على معنى أن يقتنص الخطاب الحاضر «سراب التريكو» بعض ملفوظات الديوان الغائب «ممر معتم»، ثم يعمل على إقرارها، لكنه يوظفها فى إنتاج حالة مزدوجة تجمع بين الرؤيتين. فإذا وصف الديوان الغائب الذات بصفة «اليتيم» فى قوله:

سأقول له إن رجلا ينام فى غرفة مجاورة، بلا كوابيس،

لم تكن رأسه فى مستوى جسدى، فشل فى أن يكون

صندوق قمامة لى، ولو لمرة واحدة، وترك كل شىء

يتسرب إلى الشوارع العمومية .

وأننى يتيمة (٢٧)

فإن الخطاب الحاضر يقتنص هذه الحقيقة ليركز عليها، بوصفها حقيقة تجمع بين الذاتين على صعيد الوحدة التى تمهد الاتحاد الذى تصبوان إليه، يقول الخطاب الحاضر مقررا:

لأن وجه اليتيمة كان يبكى قسوة

المسالك خلف نعومة الحفر (٢٨)

بل إن هذا اليتم يمكن توظيفه فى تطويع الذات الغائبة لسطوة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتتقبل ممارستها الحياتية والنفسية معها:

لابد أن هذه الهيئة

ستجعل اليتيمة تشذب أفكارها (٢٩)

وأعظم مستهدفات الذات الحاضرة إدخال الذات الغائبة منطقة الأمومة، وقد وظف هذا «اليتم» لتحقيق هذا المستهدف بدفع اليتيمة إلى الممارسة الحياتية المنزلية فى «طبخ المسبك»:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف ،

ولا تقربها من أنف اليتيمة التى تطبخ المسبك ، (٣٠)

وإذا رأت الذات فى «ممر معتم» أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات فى سراب التريكو تقر هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت بفعل إرادى، وهى إضافة تؤكد الرؤية الغائبة لكنها تعدل فى جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمنيا، يقول «ممر معتم»:

للأسف شىء ما حدث

فعندما ينادينى أحد يعرفنى

أرتبك ، وأتلفت حولى ،

هل يمكن أن يكون لجسد كجسدى

ولصدر تزداد خشونته فى التنفس

يوما بعد يوم ، اسم كهذا ؟ (٣١)

بل إن «سراب التريكو» يتمادى في استدعاء مواصفات الذات الغائبة ليصطحبها في رحيله المؤقت، إذ من صفات هذه الذات «خشونة التنفس» التي تعني «اضطراب التنفس»، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياه برموزها التي تشد «ذات المعر» إلى منطقة الأمومة مرة أخرى، إذ أن الاختيار قد تعلق «بالشال»، وهو من مفردات الأمومة التي اقتنتها الذات في «سراب التريكو»:

فحرضته على أخذ الشال الكحلي

لامرأة تشكو من اضطراب التنفس (٣٣)

ويستمر «سراب التريكو» في متابعة التشكيل «الخارجي الداخلي» للذات في «المعر المعتم» ليستوعبه أولا، ثم يقرره ثانيا، ثم يوظفه في سياقه الخاص ثالثا. فإذا كانت الذات في «المعر» قد سمحت للمحبين أن «يعبثوا بعرائس القطن المخبأة في جسدها» في قولها:

احترام ماركس

هو الشيء الوحيد المشترك بين من أحبوني

وسمحت لهم أن يخدشوا - بنسب مختلفة -

عرائس القطن المخبأة في جسدي (٣٤)

فإن «سراب التريكو» يستدعي هذا الاعتراف من منطلق «الموافقة الرافضة»، لأنه اعتبر هذا الخدش نوعا من التلوث:

لكنها مع نهب الأرض لاحظت أن

المسافرين لقطوها تداري عيونها عن

المحصل - حتى لا تخونها آلام الملحنين الذين

لوثوا عرائس القطن (٣٥)

وفي هذا السياق يتمادى «سراب التريكو» في تقرير الفعل العبثي لـ «المعر المعتم»، فإذا قال «ممر معتم»:

سأتذكر

أنني لم أخدش أبيض الحمام

بدكنة تخصني (٣٦)

فإن «سراب التريكو» يسرع بتبرير ذلك في قوله:

وأنه ليس ضروريا في كل مرة

أن نخدش الأبيض بدكنة (٣٧)

***

وكما اتجه الحوار إلى الموافقة مع الخطاب الغائب في المواصفات والسلوك الخارجي، فإن هذه الموافقة تتنامى عندما يتعامل «سراب التريكو» مع المواصفات الداخلية. فإذا اعترفت الذات في «ممر معتم» بأن الكراهية مسكونة في أعماقها ص ٢٠ و٢٧، وأن جانبا كبيرا منها يتجه إلى «الكوامل» ص

٢٥ ، فإن «سراب التريكو» يقر كل ذلك، ويضيف إليه: أن الكراهية كانت فاعلية ضدية مع «الحب» وأنها تغلبت عليه: ص ٢٢١ ، ٨٣.

وإذا كانت لذات في «ممر معتم» تؤثر منطقة الحياد في رؤية الواقع من ناحية، وفي مسلكها من ناحية أخرى ص ٥٠ و٧١ و٨٩، فإن الذات في «سراب التريكو» لا تقر هذا الحياد فحسب، بل إنها تختاره مسلكا يحكم حركتها:

وتقليدا للحياد الذي يفضله حبيبي أثبت:

ليس من أمر جلل وراء هذا القوس، كل ما هنالك
أن هذه الشعرة كانت أقرب إلى عصب البصر (٣٨)

وإذا اتخذ «ممر معتم» من «الأورنج» رمزا للبهجة ص ١٤ ، فإن «سراب التريكو» يكتشف هذه الحقيقة «الخارجية الداخلية» بعد مساحة زمنية كافية للاستيعاب:

لم أكن تدربت بعد على أن تعبيرها الرمزي
عن بهجتها هو الأورونج، ولذا لابد أن
سيمر عليها العرابون في الليل : (٣٩)

(٧)

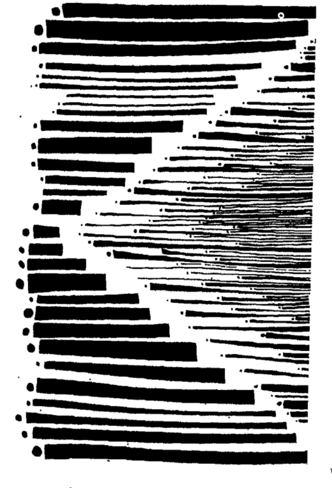
إن الحوار بين الديوانين يزداد خصوبة، عندما نلحظ أن الخطاب الحاضر لا يتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرير فحسب، بل إن الحوار يأخذ أحيانا طبيعة تقابلية تتحرك بين الرفض والقبول، أو لنقل: إنه نوع من الرفض الناعم الذي يحتفظ بعلاقة المودة، فإذا قال «المر المعتم» إنه من الضروري بلوغ درجة الملائكية عند الاقتراب من الموت:

المفروض أن يصير الواحد ملائكيا ، قبل
موته بمدة كافية . (٤٠)

فإن «سراب التريكو» يقف حذرا أمام هذه الملائكية، بل إنه يلحظ في الذات بعضا من علامات الشر التي تتنافى مع هذه الملائكية، ومن ثم يستبعدها، وحتى لو أمكن الوصول إليها فإنها غير مقبولة على نحو من الأنحاء:

يروقني أن ألمح بعض علائم الشر
تحت حاجبيك الغليظين
ليست الملائكة من ضيوفي (٤١)

واللافت أن الذات في «الممر المعتم» تستحضر جماعة «الصالحين لصداقتها» بكل مكوناتهم التدميرية، التي توغل في عالم الغيبوبة الصناعية «عشق البانجو»، فيتصدى «سراب التريكو» لذلك في محاولة رافضة لهذا العالم، ويسعى إلى إدخالها عالما آخر، عالما يمتزج فيه الفخر بالعار، والبراءة بالجريمة:



مما إلى الكهان أنها
ربما
قد
توشك
أن تحاول
إمكانية
أن تواري
بعض نفسها
لرجل غائص في عار حب اللغة العربية
ويداه ملطختان
بجريمة العداء للبانجو (٤٢)

فهذان الدالان «عار - جريمة» يتدخلان في تحويل السياق إلى فاعلية تدميرية برغم طبيعتهما التكوينية، وهو ما أشرنا إليه سابقا عن طبيعة المحاورة الرافضة التي تحمل في أحشائها شيئا من التقبل الخفي.

إن الذات في «ممر معتم» تقدم إطارا شكليا لمسكنها في مشابهته «المعسكرات الطلابية» في بدائيتها المرفوضة:

هذا البيت ، كان لسنوات بيتي
لم يكن معسكرا طلابيا
حتى أترك فستان الحفلات
على مسمار خلف الباب (٤٣)

و «سراب التريكو» يدخل دائرة هذه الطبيعة على نحو آخر «زي جماعة الرحلات» عندما يفتح نافذة «الذاكرة» لاستدعاء مفردات ضدية تعلو إلى قمة السعادة، وتهبط إلى أعماق الحزن، وبينهما تأتي لحظة الحياد القريبة من «المعسكرات الطلابية»:

واربت خزانة المكنون :
أنا في زي جماعة الرحلات
أمي حين حصلت على شهادة التفوق
أبي قبل أن يطير بليلة (٤٤)

فانفتاح الذاكرة أدى إلى تدفق اللحظة المحايدة «زي جماعة الرحلات»، ثم تتدفق الفرحة المضمرة من الأم بحصول الابن «على شهادة التفوق»، ثم تتدفق لحظة الحزن في الغياب الأبدي للأب.

***

إن الحوار لم يلتزم هذه الدرجة الهادئة حتى مع الرفض، بل إنه يأخذ شكلا أكثر حدة عندما يتحول

إلى فاعلية تنبيهية تتسلط من الذات الحاضرة على الذات الغائبة، وبخاصة أن هناك حدودا فارقة بين ما يمكن السماح به، وما يجب السكوت عنه.

يقول الممر:

ثم إنني أرى نفسى كثيرا
بين غرفة النوم والحمام
حيث ليس لدى معدة حوت
لإفراغ ما أعجز عن هضمه . (٤٥)

فيرد «سراب التريكو» في إيجاز حاسم:

ولا أكثر الحديث عن بولى (٤٦)

وفى هذا السياق يحاول «سراب التريكو» أن يعدل من بعض الوظائف التدميرية لـ «الممر المعتم»، إذ تمتلك الذات - في الممر - تكوينات جسدية لها مهامها الحياتية مثل «الأظافر»، لكنها توظفها في مهام تدميرية:

كدت أطرد انطفاء ترسب في جسدى
وأمزق بالأظافر
انسجاما رقعته طويلا (٤٧)

وهنا يتدخل «سراب التريكو» في محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى وظيفتها الأولية:

هذه الريشة بعد غمسها
ستقيم علاقة مع جنون حبيبى ،
لكننى أعلم أن المراود كلها
لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها (٤٨)

من الواضح أن الذات في «الممر المعتم» توغل في تمتعها بمجموعة الوظائف التدميرية التي تتعامل معها، وهو ما صرحت به في بعض الأحيان، عندما كانت «تتمتع بالوجع الخفيف عند عض شفتيها» ص ١٩، على معنى أنها تحاول أن تعدل من طبيعة الألم، لتجعله مصدرا للمتعة، وهو ما تكاد تتقبله الذات في «سراب التريكو» - في شيء من الحذر - لأن المتعة تكون في إنزال الألم بالغير لا بالنفس، ثم يحاور ممر معتم في وظيفة الشفتين على وجه الخصوص، حيث يقصرهما على إزالة الألم ص ٢٠٣.

(٨)

إن الحوار بين الديوانين لم يتوقف عند حدود القبول أو الرفض، والتقرير والنفى، بل تجاوز ذلك إلى استحضار المسكوت عنه في الديوان الغائب أحيانا، وتعديل سياق المنطوق أحيانا أخرى، وهو ما يعنى أن معرفة الديوان الحضر بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللغوى، لأنه

يغوص إلى المستوى العميق لهذا الملفوظ فيستكمل ما فاته عن وعى أو بغير وعى.

وقد لاحظ «سراب التريكو» أن الممر المعتم قد أوجز فى الحديث عن مرض الأب، أو سكت عن بعض تفصيلاته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنع فلذة كبده من النوم والاستغراق فى هذا النوم، «كجاموسة»، وهو ما يتدخل «سراب التريكو» لاستكماله، وكأنه يستحث ذاكرة الممر المعتم لاسترجاع ما أهملته:

ربما أنه المساء

الذى تهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل

وهو يهجس أن التى نامت عميقا كجاموسة

هى فلذة الكبد (٤٨)

ولا يمكن أن تتسع هذه الدراسة لاستيعاب مجموع الدفقات التى قدمها «سراب التريكو» مستحضرا ماسكت عنه «الممر المعتم»، لأنها تكاد تنتشر فى معظم الديوان، وإنما يعنينا رصد الحوار بين الملفوظين الذى يميل إلى «تعديل السياق» الغائب، وإدخاله فى سياق الحاضر ليصبح جزءا من نسيجه، حتى يتوهم المتلقى أنه من إنتاج «سراب التريكو» منفردا، بينما هو - فى الحقيقة - متكئ على «الممر المعتم» إلى حد بعيد، فعندما قال «الممر المعتم»:

ستقف حيث لم تتوقع أبدا

مرتبا جغرافيا جسدى

حسب قدرتك (٤٩)

يمتص «سراب التريكو» هذه الإشارة «الجغرافية» الجسدية، ليعيد توظيفها فى سياق جديد، كمادة صالحة لتربية النشء على علم جديد «علم الجغرافيا الجسدية»، يقول الديوان:

لم يرنا السابلة ونحن نسند العفو

ففى مقدورنا - إذن - أن نعلم النشء الجغرافيا على حقيقتها (٥٠)

وعندما يوظف الديوان الغائب «الكفين» للتعبير عن لحظة لها أهميتها البالغة فى كل توجهاته، لحظة «الموت المؤقت» فى قوله:

ينام عميقا

الكفان تسندان الرأس (٥١)

نجد الديوان الحاضر يعمل على التعديل من مهمة «الكفين» ليتحولا من وظيفة «الإراحة» إلى وظيفة «الألم» الناتج من «تشويه السمعة»، ثم يحدث تعديلا آخر باسنادهما «للخالة» بدلا من «الأب»، وإن ظل هذا النقل فى إطار العلاقة «الأسرية» التى أغرق فيها الديوانان:

البياض أسفل الكتفين صورة شمسية للخالة التى شوه

الهجانة سمعتها لأنها أراحت الرأس على الكف (٥٢)

والذات فى «الممر المعتم» لا تمانع فى إطلاق اسمها على الشارع الذى تسكن فيه، شرط إقامة «غرف سرية» تصلح لإخفاء ما لا يسمح به:

فكرت أن أسمى شارعنا باسمى
شرط توسيع بيوته
وإقامة غرف سرية
بما يسمح لأصدقائى بالتدخين داخل أسرتهم (٥٣)

لكن «سراب التريكو» يوظف هذه «الغرف السرية» فى منطقة محايدة بين الكشف والإخفاء، أو لنقل: إنها منطقة «الإخفاء المفضوح»:

كان ينبغى أن تكونى
هنا لتشردى منا مستورة بشعارك عن غرف سرية
سيغدو كل ما جرى فيها مرفرفا (٥٤)

ويستمر تعديل السياق مع إدخاله بعدا نفسيا، حيث تحتل «ذات الممر» منطقة «الأخت»، ومن ثم يتم نقل مواصفات هذه الذات إلى الأخت، وبخاصة «تورم العينين»، يقول الممر المعتم:

وفى الصباح
قد أفاجأ بتورم جفونى
وبأن التقوس فى ظهرى
قد ازداد حدة (٥٥)

ويقول «سراب التريكو» معدلا السياق:

أعدت شايا لضابط الإحضار ،
ولامت الأخت لأنها طبخت لأولادها أكل الأعياد
لهذا ظل الورم حول عينيها (٥٦)

ويتمادى «سراب التريكو» فى هذا التعديل فى كثير من حواراته مع «الممر المعتم»، فعندما يصرح الأخير «بنقص الأكسجين» كرمز على القيود الوجودية ص ٢٧ و٥٢، نجد الأول يستعين بـ «الماء» كبديل لهذا «الأكسجين» ص ٢٠٠.

وعندما يستعين «الممر المعتم» بـ «المقابض المخرومة» كمنفذ لمشاهدة الواقع العائلى فى أدق خفاياه، يستبدل «سراب التريكو» هذه الوسيلة بـ «العين السحرية» ص ٦٩.

وعندما يوظف «الممر المعتم» صورة «المربعات» فى رصد الواقع المجرد «مربعات البلاط» ص ٥٢، ينقل «سراب التريكو» الدال إلى وظيفة إغوائية:

حينما تشمين الكلاسير وحدك فى الليل ،
ستعرفين كيف عشت عشرين عاما
قبل أن ألاقى امرأة تقول لى :

(٩)

إن هذه الدراسة «التناصية» بين الديوانين، لا تكاد تستوعب جملة الحوار المدهش الذى دار بينهما، لأنها اتكأت على مجموعة «التبادلات» القولية، التى كانت - بالطبع - من طرف واحد، هو طرف الديوان الحاضر، وهى تبادلات تحتاج إلى قدر من التأنى للإمساك بها وتحديد مناطقها وسياقاتها، لأنها كانت تأتى مباشرة أحيانا، وغير مباشرة فى أغلب الأحيان.

ولاشك أن متابعة القراءة سوف تمد المتلقى بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك أن الرصد الإحصائى لمجموع المناطق التى وُظف فيها الاستدعاء، وتسليطه على «الممر المعتم» قد بلغت مائة وثلاثا وعشرين منطقة، وهو مؤشر بالغ الأهمية على عمق الحوار بين الديوانين، واتساعه، وتشعبه، وهو حوار - كما سبق أن أوضحنا - يتعامل مع المنطوق والمسكوت عنه على حد سواء، وإن كان «المسكوت عنه» يحتاج إلى متابعة مستقلة لخطورتها فى تشكيل هذا الحوار.

ويجب التنبيه إلى أن «سراب التريكو» لم يحصر نفسه فى دائرة «ممر معتم» وحدها، بل إنه اتخذ منها نقطة ارتكاز لتفجر شعريته، ثم تجاوزها إلى دوائر أخرى تحتفى بشعريته منفردة، وهذا أيضا يحتاج إلى متابعة مستقلة، معنى هذا أن خصوبة الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الثقل فيها، وهى مناطق تتجه إلى «الذات» فى متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة «موضوعها» وعلاقتها الكلية والجزئية به، دون حصرها فى «ممر معتم»، ثم متابعة «خطوط الدلالة» بكل تعقيدها وتشابكها، ومتابعة امتدادها أو توقفها، وكل ذلك قد شكل منظومة دلالية غير مألوفة فى شعرية الحداثة، بل ربما كانت غير مألوفة فى شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان فى حاجة إلى استكمال ظواهر التناص فيه، وهى كثيفة كثافة لافتة، وقد رصدنا خطا واحدا منها هو خط الحوار مع «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»، وكانت عنايتنا بهذا الخط لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة فى مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيرا - فى حاجة إلى متابعة جسده الصياغى لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهذه الصياغة من ظواهر إيقاعية تعلو على النثرية الخالصة.

وربما يطرح سؤال نفسه على هذه الدراسة، وبخاصة فى وقوفها على علاقة الذات بالأم والأخت والأب، حيث يكون السؤال الطبيعى: ألم يكن من الواجب على الدراسة أن تمتد بنظرها إلى إبداعات سابقة لحلمى سالم لتحديد مدى تواصل هذه الخطوط الدلالية الأسرية، لكن الإجابة التى يطرحها منهجنا فى دراسة النصوص الشعرية، هو أننا نتعامل مع «سراب التريكو» لا مع حلمى سالم، فمنذ أن خرج هذا الديوان إلى المتلقى أصبح ملكا له، وانقطعت صلته بمبدعه، أو تكاد، ومن ثم لا يتبقى للسؤال وجه فى مثل هذا المنهج الذى لا يعرف إلا الصياغة يبدأ بها وينتهى إليها.

الهوامش

(١) ديوان سـراب التـريكو - حلمى سـالم - شرقيات - سنة ١٩٩٥ - ١٢٠
(٢) السـابق: المقـدمـة - وانظر ديوان إيمان مـرسـال «ممر مـعـتم يصلح لتـعلم الرقص» - شرقيات - سنة ١٩٩٥ - ١٤.
(٣) سراب التريكو : ١٤.
(٤) السابق : ١٩١.
(٥) السابق : ١١٠
(٦) السابق : ١١٠.
(٧) السابق : ١٥٥.
(٨) السابق : ١٣٥.
(٩) السابق : ٦٩.
(١٠) ممر معتم يصلح لتعلم الرقص: ٥٧.
(١١) سراب التريكو : ١١٩.
(١٢) السابق : ٢٢٢.
(١٣) السابق : ٩٨.
(١٤) السابق : ١٦٠.
(١٥) السابق.
(١٦) السابق : ١٥٢.
(١٧) السابق : ٩١.
(١٨) السابق : ٤٠.
(١٩) سراب التريكو : ١٩.
(٢٠) ٥٣ .
(٢١) ١٣٢ .
(٢٢) ممر معتم : ٣٥.
(٢٣) سراب التريكو : ٢٣.
(٢٤) ممر معتم : ٤٧.
(٢٥) سراب التريكو : ٥٣.
(٢٦) السابق : ٣٢.
(٢٧) ممر معتم : ٩١.
(٢٨) سراب التريكو : ١٥٤.
(٢٩) السابق : ١٦٠.
(٣٠) السابق : ١١٠.
(٣١) : ١٥ .
(٣٢) : ١٥.
(٣٣) سراب التريكو : ١٥٩.
(٣٤) : ٦١ .
(٣٥) سراب التريكو : ١٣٢.
(٣٦) ممر معتم ص ٢٠ .
(٣٧) سراب التريكو : ١٠٩.
(٣٨) السابق : ١١٣.
(٣٩) السابق : ١٥٢.
(٤٠) ممر معتم : ٩١ .
(٤١) سراب التريكو : ١٤.
(٤٢) السابق : ١٧٢ ، ١٧٣ .
(٤٣) ممر معتم : ٢٠ .
(٤٤) سراب التريكو : ١٢ .
(٤٥) : ١٦ .
(٤٦) : ١٧٢ .
(٤٧) ممر معتم : ٦٩.
(٤٨) سراب التريكو : ١٥٦.
(٤٩) : ١٠٨.
(٥٠) : ١٢٦ .
(٥١) ممر معتم : ٣٩ .
(٥٢) سراب التريكو : ٨٣ .
(٥٣) ممر معتم : ١٣ .
(٥٤) سراب التريكو : ١٦٥ .
(٥٥) : ٤٥ .
(٥٦) : ٢٥ .
(٥٧) سراب التريكو : ٤١.

ر

رسالة

رسالة مسقط:

الثقافة العمانية بين الأيديولوجية والاحتفالية

إبراهيم فرغلى

المتتبع للنشاط الثقافى فى عمان خلال العام الماضى سيلحظ على الفور أن هناك حالة من الانتعاش التى سادت الأجواء الثقافية خاصة فى بداية العام الذى تزامن مع ثلاثة أحداث ثقافية. إثنين منها هما فعاليتان تمثلتا فى مهرجان مسقط الدولى الثالث للشعر وتلاه مباشر افتتاح معرض مسقط للكتاب. أما عن الحدث الثالث فهو تأسيس أسرة القصة فى عمان والتى خرجت تحت رعاية النادى الثقافى وقدمت خلال موسمها الأول قدراً لا بأس به من الفعاليات والندوات التى حركت كثيرا من الركود الذى اتسمت به الحركة الثقافية فى مسقط بشكل عام.

مهرجان الشعر جاء كاحتفالية دعى إليها مجموعة كبيرة من الشعراء العرب منهم: سعدى يوسف وسركون بولص وممدوح عدوان وأمجد ناصر وسميح القاسم وعبد الله البردونى وحبيبة محمدى وميسون صقر ومحمد جبر الحربى وقاسم حداد والمنصف الميرغنى فيما اعتذر كل من الشاعرين محمود درويش وأحمد عبد المعطى حجازى.

ورغم أن إقامة مثل هذا المهرجان تمثل أهمية كبيرة للحركة الثقافية فى

عمان بسبب الإيقاع البطيء للنشاط الثقافى بشكل عام وهو ما يعطى فرصة لتواصل الشعراء والمثقفين العمانيين مع قطاع كبير من أهم عناصر خريطة الشعر العربى فى الوقت الراهن كما يساهم فى تعريف الأجيال الجديدة فى عمان بحركة الشعر الراهنة، إلا أن هناك الكثير من المفارقات والأحداث التى جاءت على هامش المهرجان والتى تسببت فى إثارة مجموعة من الأسئلة أوضع علامات استفعام وتعجب.

ومنها أنه رغم وجود مجموعة من الشعراء العمانيين فى جدول الأمسيات إلا أن عدم تواجد أحد أهم أقطاب الحركة الشعرية الحداثية في عمان سيف الرحبى ، قد أثار مجموعة من علامات الاستفهام- والتى أطلقها الشاعر العراقى سركون بولص بوضوح أثناء إلقائه لقصائده فى الأمسية الخاصة به بعد أن أهدى للرحبى إحدى قصائده باعتباره الحاضر الغائب عن احتفالية كهذه.

ومن المفارقات أيضاً أن القائمين على ترتيب المهرجان لم يراعوا مستوى الشعراء الذين يقدمونهم ليفاجأ الجميع بشاعرة شابة من جامعة السلطان قابوس تلقى قصائد هى أقرب إلى الخواطر بعد الشاعر أمجد ناصر مثلا وهو ما أثار تعجب ضيوف الشعراء والجمهور فى آن.

وقد حدث هذا فى الوقت الذى تواجد فيه بعض عناصر الحركة الشعرية الحداثية فى عمان مثل محمد الحارثى وناصر العلوى وأحمد الهامشى فى أروقة المهرجان دون أن يتم استدعاؤهم لإلقاء قصائد ناهيك عن غياب اسم كبير مجايل للشاعر سيف الرحبى وهو زاهر الغافرى.

أما عدم التناسق في توجيه الدعوات للضيوف فقد أدى إلى مايشبه الكارثة؛ إذ أن شاعراً رجعيا من تونس ألقى قصيدة مقفاة دعا فيها إلى حل دم نجيب محفوظ وتكفيره أثارت الحضور وجعلت الضيوف المشاركين ينصرفون فورا من القاعة احتجاجا على ما وصفوه بالتخلف والرجعية وكاد هذا الموقف أن يؤدى إلى إلغاء المهرجان فى يومه الثاني.

غير أن هذا الأمر فيما يبدو لم يعجب مجموعة من الملتحين أو "المطوعين" كما يطلق عليهم فى عمان أى الأصوليين الذين كانوا ينتشرون فى أروقة المهرجان، وقد أثار استياءهم لاحقا القصيدة التى ألقاها أمجد ناصر باعتبارها قصيدة شبقية مما جعل أحد رؤوس المؤسسة الدينية يطالب بإلغاء المهرجان. غير أن بعض المسئولين العاملين أوضحوا ما قد يثيره مثل هذا الإلغاء وكيف أنه سيؤثر بالسلب على سمعة البلد وتم تدارك الأمر وهو ما نشره محمد الحارثى فى ملحق جريدة الاتحاد الثقافى لاحقا بعد نحو شهرين من إقامة المهرجان.

ولعل هذا ما جعل معرض مسقط للكتاب يمر بهدوء تام بسبب الندوات الثقافية التى أقيمت على هامشه حيث أنها كانت تناقش قضايا بعيدة كل البعد عن أى مما يشكل أهمية لأحد. ولم يتم استدعاء أى اسم مهم من خارج عمان لعدم

إثارة بلبلة ولكى يحسب للقائمين عليه أنهم أدوا ما عليهم وأقاموا الندوات كما هو مطلوب.

ورغم أن المعرض قد استضاف مجموعة من دور النشر المهمة وغيرها والتى استطاعت أن تقدم مجموعة من العناوين المهمة جدا لكتاب تنويريين، بل وحتى لكتب تراثية غير متوافرة فى أسواق الكتاب العماني، إلا أن الاختيار السيء لتوقيت المعرض فى منتصف الشهر ساهم في عدم تنشيط حركة الشراء خاصة وأن المجتمع العمانى هو فى أغلبه محدود الدخل - على عكس ما قد يعتقد الكثيرون- وبدلا من الاستفادة من المعرض فى إقامة ندوات مهمة تستطيع أن تناقش الكثير من مشكلات الشباب العمانى (البطالة - الفقر- التسرب من المدارس فى سن صغيرة- عدم تكافؤ الفرص فى دخول الجامعة بسبب الحد الأدنى ٩٥٪- سلبية المواطن العماني- إنعدام وسائل الترفيه- إنحدار مستوى التعليم الأساسى خاصة فى المناطق الداخلية بسبب عدم كفاءة المعلمين... إلخ، بدلا من هذا كله تم عمل مجموعة من الندوات الهامشية منها أمسية شعرية وندوة قصصية وكان الله بالسر عليما.

وهذه كلها مؤشرات على أن القائمين على إدارة هذه الفعاليات لا يفرقون كثيرا بين أساسيات العمل الثقافى والاحتفالية والتى بإمكانهم تطبيقها بحفلات غنائية وأهازيج موسيقية وهى تختلف كثيرا عن العمل الثقافى الذى يحتاج أول ما يحتاج إلى الوعى بمقتضياته.

على كل حال فإن النادى الثقافى قد أنجز إنجازاً مهما هذا العام حين دعا لإنشاء «أسرة كُتاب القصة فى عُمان» فى نهاية العام قبل الماضى ١٩٩٦ خلال مؤتمر أقيم حول القصة القصيرة فى عمان بعد ورشة عمل دعى إليها الكاتب يوسف القعيد.

وفى جو ديمقراطى حضره نحو عشرين قاصا وكاتبا عمانيا تمت عملية انتخاب أعضاء مجلس إدارة الأسرة والتى أدارها الكاتبان محمد البلوشى وسعود البلوشى وأسفرت عن انتخاب القاص يحى سلام المنذرى رئيسا وسالم آل توبه نائبا والكاتب خالد العزرى منسقا وأعضاء مجلس الإدارة العاملين محمد اليحيائى ومحمد سيف الرحبى ومحمود الرحبى وطاهرة اللواتيه.

وقد أقامت الأسرة مجموعة من الفعاليات والندوات ناقشت خلالها مجموعات قصصية لكتاب عمانيين منها مجموعة للقاص يونس الأخزمى وأخرى لسالم الحميدي، ورواية «شارع الفراهيدي» لمبارك العامرى بالإضافة إلى أمسيتين لقراءة نصوص مجموعة من الكتاب الشباب أثارت ردود فعل الجماهير.

وقد استطاعت هذه الأسرة الشابة أن تؤسس جوا نقديا جديدا وجادا فى

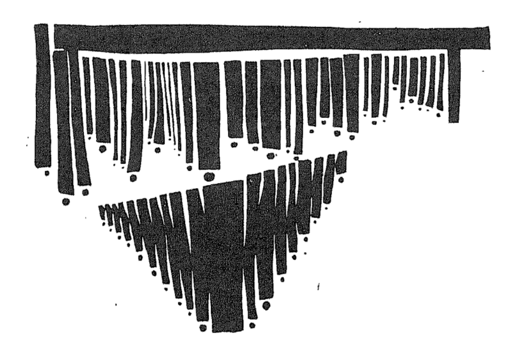
الساحة الثقافية العمانية بعيدا عن المجاملات الساذجة التى اتسمت بها أنشطة سابقة، وهو ما ظهر جليا فى الندوة التى خصصت لمناقشة مجموعة القاص على المعمرى «أسفار دملج الوهم» حيث قدم الكاتب عبد الله خميس قراءة نقدية جادة وجريئة فند فيها سلبيات الكتابة الهلامية للمعمرى والتى تؤثر سلبا على كثير من الكتابات القصصية فى عمان، رغم تحمس القاص المصرى عبد الحكيم حيدر فى الرد على عبد الله خميس بأنه قد خلط الخاص - شخص الكاتب- بالموضوعى وإشارته لإعجابه بكتابات المعمرى التى قارنها وسط ذهول الحاضرين بكتابات جيمس جويس وفريجينا وولف!!

تبقى الإشارة والإشادة بالمجهود الضخم الذى بذلته الأسرة وعلى رأسها القاص الموهوب والنشيط يحيى المنذرى في العمل بدأب خلال موسم كامل لإعداد الندوات والاتصال بالكتاب والنقاد لتقديم قراءاتهم حول الأعمال المقترحة، رغم التجاهل الإعلامى للأسرة من قبل المسئولين عن الصفحات الثقافية والذين يهتم بعضهم بالجرى وراء الفنانات لإجراء حوارات معهن أو الاتفاق على صور غلاف لمجلاتهم!

والمدهش أن محمد اليحيائى وهو عضو فى الأسرة لم يشر من قريب أو بعيد إلى الأسرة رغم أنه يقدم برنامجا ثقافيا أسبوعيا بالتليفزيون بعنوان «أوراق ثقافية»، فيما عدا طبعا لقاء مع على المعمرى بعد ندوته حول الندوة باعتبار أنها ندوة تتبع النادى الثقافى وليس أسرة كتاب القصة ونحن نوجه علامة الاستفهام التالية لليحيائى؟!!

أما على مستوى المسرح فقد قدم مسرح الجامعة مسرحيتين إحداهما هى مشروع التخرج للدفعة الثالثة بقسم المسرح كلية الآداب عن مسرحية لألفريد فرج شارك فيها طلبة القسم ومعهم المعيدة بالقسم الفنانة الموهوبة فاطمة الشكيلى وأخرجها د. هانى مطاوع رئيس القسم . أما المسرحية الثانية فقد أخذت أيضاً عن مسرحية الفريد فرج «على جناح التبريزى وتابعة قفه» والتى لاقت تجاوبا كبيرا من الجمهور بسبب الأداء الرائع لمجموعة الطلبة من الممثلين والإخراج المدهش الذى نفذته أيضاً فاطمة الشكيلى وهى إحدى الفنانات الواعدات على خريطة المسرح فى العالم العربى خاصة وأنها قد حصلت على منحة من جامعة السلطان قابوس لإعداد رسالة الماجستير بالولايات المتحدة والتى بدأت في اكتوبر الماضى. كما أنها قدمت مجموعة كبيرة من الأعمال الدرامية والمسرحية لشاشة التليفزيون العماني. ومنها مسلسل «قراءة فى أوراق دفتر منبسى» والذى حصل على الميدالية البرونزية فى مهرجان القاهرة التليفزيوني العام الماضى والذى أخرجه المخرج العمانى أمين عبد اللطيف وحصل أيضاً على جائزة، أحسن مدير إضاءة.

وعودة أخيرة إلى أسرة كتاب القصة التى نأمل فى مواصلة مسيرتها المهمة من خلال تقديم واكتشاف أسماء جديدة على الساحة الثقافية العمانية على أن تقوم بعمل ندوات للنقد الذاتى يحضرها أعضاء الأسرة والمهتمون للتعرف على آرائهم فى إنجازاتها وكيفية تطويرها، مع الاهتمام بتوسيع رقعة نشاطها إلى خارج السلطنة بعمل اتصالات مع الأندية والمؤسسات الثقافية المشابهة وتبادل الإصدارات. الشروع فى إصدار مجلة عن أنشطة الأسرة وتوزيعها فى أرجاء السلطنة وخارجها ومحاولة الاستفادة بجهود العناصر الشابة والنشيطة من القاصين والكتاب العمانيين الذين بإمكانهم إثراء نشاطات الأسرة وتفعيلها فى المستقبل.



فى العدد القادم

دراسة للدكتور محمد فكرى الجزار/ الرد على د. محمود اسماعيل / خرافة الغرب/ النسبى فى أدب أصلان / نقد قميص وردى فارغ / قصة العبيد لعبد السلام العمرى / قصة جديدة لإدوار الخراط/ قصة لعبد الحميد بسيونى / ومواد أخرى.

ح

حوار

د. حسن حنفى

علم الاستغراب ومصير الوعى

حوار: محمد حسن

.. لعل اللحظة الحضارية التى يعيشها الشرق العربى الآن قد أخذت تستلزم شروطا عديدة نحو مواكبة متغيراتها والاندماج فيها ومعرفة وضعيتها، ورغم كثرة العلوم المستحدثة التى دفعت بمسيرة التقدم أشواطا غير مسبوقة على مستوى التاريخ بأسره إلا أن هناك إرهاصات جديدة تشير إلى ضرورة وجود علوم أخرى تشكل وعى هذه اللحظة الحضارية. ومن أبرز تلك العلوم المؤهلة لتتبوأ مركز الصدارة بين العلوم المعاصرة هو ما يسمى بعلم "الاستغراب" فى مقابل علوم الحركة الاستشراقية ذات التاريخ القديم، و المتأمل الآن لوضع الشرق العربى يتساءل فى دهشة حادة الذى جعلنا بعيدين كل هذا البعد عن أن نرسى دعائم وأصول علم جديد يقوم على دراسة القوى الكونية الأخرى؟؟ ماهى؟؟ وكيف هى؟؟ وما هو مستقبلها؟ موقفها منا وما يجب أن تكون عليه؟ حقيقة موقفنا منها رؤيتنا لها؟ ولعلنا بذلك نستطيع أن نستحضر عن علم ووعى الطرف الآخر فى ذات المنظومة الإنسانية ونصبح ذات دارسة له بعد أن كان هو -طيلة مئات السنين- ذات دارسة لنا!!

وحول تلك القضية الشائكة كانت لنا وقفة مع المفكر الكبير الدكتور حسن

حنفى نستقصى فيها مسارات أطروحاته الفلسفية فى إطار موسوعته الفريدة عن (علم الاستغراب).

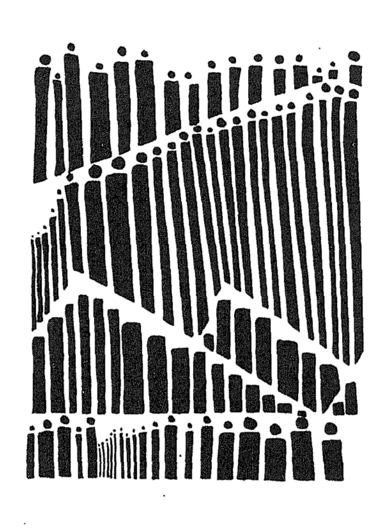
ظاهرة التغريب

*** ونسأل د. حسن حنفى عن المقصود بالاستغراب كمفهوم هل يعد ظاهرة جديدة فى الأرضية الثقافية العربية؟؟**

.. الاستغراب ليس ظاهرة ولكنه حرنة نشأت مع حركات التحرر فى العالم الثالث كله عندما بدأوا فى مواجهة الغرب، وبالتالى بدأوا يحاولون الدفاع عن شخصيتهم الوطنية وأصالتهم الفكرية تجاه الغزو، ليس فقط العسكرى والاقتصادى بل والثقافى أيضا، فبدأ زعماء العالم الثالث يحاولون إيجاد صياغة إيديولوجية أو مفهوما جديدا سميناه نحن الاشتراكية العربية والأفريقية فى مقابل أيديولوچيات الغرب الرأسمالية والاشتراكية ، وبعد انحسار حركة التحرر العربى وتحولها إلى ثورة مضادة من داخلها بدأ الغزو الفكرى والثقافى والعلمى يعود من جديد وازدادت ظاهرة التغريب فى العالم العربى حتى أصبح الإنسان لا يكون عقلانيا إلا إذا قيل هذا ديكارتى لا يستطيع أن يكون اشتراكيا إلا إذا قيل ماركسى أوليبراليا يدافع عن الحرية إلا إذا كان من اتباع "چون ميل"، ومن هنا أصبح الغرب هو الإطار المرجعى الوحيد لكل الثقافات، وبالتالى فعلم الاستغراب إذن هو محاولة لإعادة صياغة كل محاولات البحث عن الأصالة وفى نفس الوقت الوقوف أمام ظاهرة التغريب لإيقافها من أساسها.

وأساس هذه الظاهرة هو تصورنا للغرب، فنحن نتصور هذا الغرب باعتباره مصدراً للعمل وربما كان هذا صحيحا فى مرحلة انتقال المعارف والترجمة، وقد مررنا بهذه المرحلة فى القرن الماضى، لكن هل يمكن بعد ذلك أن يكون الغرب موضوعا للعلم؟؟ وبالتالى لابد أن نتساءل كيف نشأ هذا العلم لديه؟

وماهى الظروف التى أدت إليه حتى نقضى على أسطورة الثقافة العالمية، لأن الحضارة التى بيدها أجهزة الإعلام والأقمار الصناعية والأساطير التى تنشر من خلال هذه الأجهزة هو ماتسميه بثقافتها، وتعتبر أنها نموذج التحديث وأن كل الثقافات الأخرى هى ثقافات محلية فى طريقها إلى الاندثار لأنها لا تقوم على العقل أو العلم. إذن علم الاستغراب يحاول قدر الإمكان أن يبين أن هذا الغرب له أصول وله نشأة وتكوين وله أيضاً عقلية ومصير، وبالتالى إذا حولت الآخر إلى موضوع للعلم فإننى استطيع أن أكون مصدرا للعلم وبالتالى أيضاً تكون هناك مساهمة فى عملية التحرر بمعنى أن أقضى على التبعية الممثلة فى



القول عند القدماء أو الغربيين وكليهما تبعية. وانطلاقا من ذلك فعلم الاستغراب يريد أن يحول الذات العربية الوطنية الإسلامية بدلا من أن تكون فقط موضوعا للدراسة إلى أن تصبح هى الذات الدارسة، ويكون الوعى الأوربى الذى لعب دور الذات الدارس فى الاستشراق يكون هو أيضاً موضوع الدراسة فى الاستغراب لكن هذه الذات قادرة على أن تقوم بدور الذات العارفة أم أنها ستكون باستمرار موضوع ملاحظة ولا تعتمد على نفسها فى المعارف والتحليل.

الثورة الإسلامية

*** د. حسن حنفى إذا كانت الحضارة قد انتقلت من الشرق إلى الغرب فهل تعود الحضارة من الغرب إلى الشرق وماهى مؤشرات ذلك؟؟**

.. بداية لا يوجد تحليل للثقافة بدون بعد تاريخى، والذى ينظر إلى الثقافة وتاريخها الطويل يجد أنها بدأت فى الشرق القديم وربما كان المصب الأخير للثقافة فى الغرب، ولكن الآن بدأت أزمة حادة فى هذا الغرب بين الوجودية والعدمية، اللامعقول والتناقض وما يسمى بالثقافات المضادة وحيرة الشباب وانعدام المثل وتفسخ المجتمع الرأسمالى ونهاية المجتمع الاشتراكى حتى فى البلاد الإسكندنافية التى هى أرقى الدول نجد فيها أعلى معدلات الانتحار والجريمة والشذوذ الجنسي، فى الغرب من حيث هو إمكانية معنوية فى غروب وأفول، وقد لاحظ ذلك كثير من المفكرين الغربيين بينما نجد فى الوقت ذاته أن الشرق يعيش بدايات نهضة مثلثها ثورة الصين الكبرى والثورة الإسلامية فى إيران وحركة التحرر العربى والجمهوريات الإسلامية وثورة الفلبين، نهاية الحكم العنصرى فى جنوب أفريقيا، الانتفاضة الفلسطينية.. إنها بدايات لروح جديدة تسرى فيها مثل جديدة فى الحرية والتقدم وحق الشعوب والمساواة ورفض العنصرية والعدالة الاجتماعية وتوزيع الثروات بين الأغنياء والفقراء والحوار بين الشمال والجنوب وضد الحرب من أجل السلام، وبالتالى فالسؤال هو إذا كان الغرب فى أفول والشرق فى صعود وإذا كانت الحضارات قد بدأت فى الشرق وانتهت إلى الغرب وبعد هذه الظواهر وأقصد ظواهر الأمل فى العالم الثالث ألا يمكن أن نقول: قد تنتقل الحضارات من جديد أو تنتقل الريادة من الغرب إلى الشرق؟؟

هذا تساؤل لفيلسوف تاريخ يضع تاريخ العالم كله أمامه وتاريخ الثقافات، ولديه شواهد على أن مركز القيادة الثقافية فى العالم قد يتغير، وطبعا إيقاع التاريخ لايعد بالأيام ولا بالسنوات فقد يحتاج إلى عدة أجيال حتى تنتقل هذه الريادة، وما يؤيد ذلك أن هناك الكثير من النظريات المسماة بريح الشرق.

.. ويضيف د. حسن حنفى قائلا: إن علم الاستغراب فى حاجة إلى وعى وثقة بالنفس ورفض للتقليد ولكن للأسف مازال التكوين العام للناس يؤكد أن الآخر على حق، وأنا على باطل فنحن نعطى الآخر أكثر مما يستحق ونعطى المواطن أقل مما يستحق!!

وانظر حين يأتينا عالم أو مستشرق أوسياسى وانظر أيضاً إلى رجل من الشرق حين يذهب إلى أوروبا وما يقابل به من فتور.

أقول: لقد آن الآوان لأن نتغير نفسياً وذهنيا فأنا أجوب العالم كله فلا أرى إبداعا ولا جهداً ولا ذكاء ولا حماساً قدر ما أرى عند المصرى الذى يعيش مناخاً لا يسمح إلا بوجود الأحقاد والإحباط!! وهنا يكفى أن أقول أن ٣٠٪ من رؤساء مراكز الأبحاث العلمية فى أمريكا خاصة من المصريين لذلك نتمنى أن يكون النظر إلى الآخر بمنظار النقد دون الرفض وقد يكون فى هذا السبيل إعادة التوازن فى حياتنا.

*** لكن ماذا وراء العدمية التى تستحوذ على الذات العربية؟؟**

.. هو عدم الوعى بالتاريخ وبإمكانياته، وبالتالى عدم الوعى بتاريخ الآخرين مما أوقعنا ضحية لأسطورة الإعلام الأوربى التى تؤكد أن الغرب هو العبقرى صاحب التكنولوجيا الذى صعد إلى القمر ونحن الذين قمنا بالدعاية، وهنا أقول: إنه لابد من إدراك هذه اللحظة التاريخية التى نعيشها ولابد أن نؤمن بأنفسنا ونؤمن أيضاً بأنه لا يوجد إنسان ليس لديه قدرة على الإبداع.

مرحلة الصفر

*** هناك مقولة تؤكد أن الحضارة الغربية أفلست بقدر ما أنجزت فما رأيك؟**

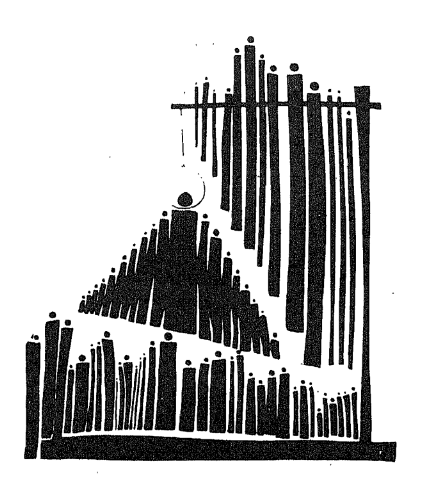
.. نعم لأن الغرب الآن بدأ ينقد ما أنجزه، فلقد أنجز العقلانية والعلم وبدأ ينقدهما وكذلك أنجز حقوق الإنسان والآن يطعن فيها، أبدع الفن والأدب والآن هناك نوع من الردة فى اللامعقول، فى الكتابة فى مرحلة الصفر إلى آخر ما يقال، لكن إذا كان هناك خوف الآن من أن أمريكا قد أصبحت قطب العالم دون منافس فإننى أقول أن كل من يلوح بالقوة العسكرية لديه قوة معنوية مماثلة!!

وعى الشرق

*** ثم ماذا عن صورة الشرق والغرب فى وعى الأنا والآخر؟؟**

.. إن الذى يحرك مسار التاريخ هى الصورة الذهنية المتبادلة التى تكونها

الشعوب والحضارات عن بعضها البعض حتى تتحول إلى صورة نمطية توجه السلوك الفردى والجماعى للقيادات والجماهير إقداما وإحجاماً نحو بعضها البعض، وصورة الشرق فى وعى الغرب هى أنه يمثل بدايات الوعى الإنسانى فالإنسانية فى مرحلة الميلاد بلا وعى ولا إرادة ولا عقل، مجرد كائن عنصرى أشبه بالكائنات الطبيعية الجامدة أو الحية على أكثر تقدير، ليس به فكر أو علم، إنسانية مجردة مثل الأحجار وهو موطن السحر والدين والخرافات والأوهام، أما صورة الغرب فى وعى الشرق فتكاد تكون عكسية فالغرب فى وعى الشرق نموذج التقدم والنهضة والحداثة والتغير الاجتماعى والمستقبل، هو مهد العلم والاكتشافات والنهضة العلمية وتطبيقاتها فى الصناعة وماانتج عنه من تكنوولجيا متقدمة وبصفة عامة إنه نموذج لحضارة الإنسان وحقوق الإنسان والمواطن الديمقراطى كما أصبحت العقلانية الأوروبية نموذجا يحتذى.



د

دراسة

الغيطانى وهاجس الزمن

د. فتحى أبو العينين*

لعل السمة المهمة التى تميز جمال الغيطانى كروائى هى أنه لا يمارس كتابة الراوية من أجل مجرد إضافة مفردات إلى حقل الرواية، بل هو يقيم مشروعه الأدبى على أساس لا يتقاعس عن تدعيمه أبدا، وهو المحاولة المستمرة للاسهام فى تجديد الفن الروائى من خلال أعمال طموحه لا تستكن إلى تقليد، ولا تقنع بحدود معينة لجماليات هذا الفن، وهل للجماليات حدود؟ وكأن الكتابة الروائية عند الغيطانى تجسد وتؤيد ما قاله يوما ميخائيل باختين من أن "الرواية هى الجنس الوحيد الذى هو فى صيرورة، وما يزال غير مكتمل".

فى أعمال الغيطانى يعبر هذا الطموح المستمر عن نفسه فى مغامرات بإداعية متعددة ومتنوعة. ولا أحسبنى مبالغا إذا قلت أن كل راوية من روايات الغيطاني، بدءا من "الزينى بركات" و"الزويل" ووقائع حارة الزعفراني"، وحتى "حكايات المؤسسة" و"سفر البنيان"، تمثل عملا متفردا يفصح عن رغبة فى التجاوز وفتح آفاق جديدة لهذا الجنس الأدبى غير المكتمل. من هنا نشهد على ذلك التنوع فى التشكيل الفنى، وخاصة فى العنصر الجوهرى فيه، وأقصد:

السرد. هذه السمة بدت ظاهرة منذ أن شرع الغيطانى وبعض الكتاب

المتميزين منذ نهاية الستينيات فى التأسيس لكتابة جديدة هى قرينة الرغبة العارمة فى تحطيم الجمود الذى شهدته الحياة الثقافية والأدبية بفعل التناقضات الحادثة، وبفعل الحدث/ الكارثة، أعنى هزيمة يونيو ١٩٦٧.

فقد أقدم هؤلاء الكتاب على التعبير عن تجربتهم من خلال إبداع روائى ينأى بنفسه عما كان سائداً من أنماط سردية. وإذا كان الغيطانى قد شارك الأصوات الأخرى فى بعض السمات العامة، إلا أنه يظل له فرادته وخصائصه التى تنبع من خصوصية التجربة. فقد شق عبر أعماله مجرى دافقا من الإبداع له مذاقه الخاص. وبقدر الاستمتاع الذى تحققه لنا أعمال الغيطاني، والقيم الجمالية التى تؤسسها فى حقل الإبداع والتلقي، بقدر ما يحق لنا أن نفخر بهذا الروائى العظيم الذى يسهم فى إثراء الفن الروائى، ليس فى بلادنا العربية فحسب ، بل وعلى مستوى العالم، والذى صارت أعماله تمثل علامات بارزة تسم الأدب العربى المعاصر.

وثمة ملاحظة أولى عامة أود أن أسجلها ، وهى أن الغيطانى يبدو وكأنه فى أحيان كثيرة يقاوم أية محاولة لتجنيس نصوصه "الروائية"، أى حصرها فى جنس أدبى واحد هو "الرواية" . ويبدو ذلك من إصراره على أن يعنون معظم النصوص التى يبدعها بعناوين تريد أن تصرفنا عن اعتبارها روايات بالمعنى الذى ظل مستقرا لحقبة طويلة. فأحد النصوص يقدم نفسه بوصفه "كتاب" التجليات، وثان بوصفه "رسالة" فى الصبابة والوجد، وثالث معنون بـ "رسالة" البصائر فى المصائر ، ورابع هو "متون" الأهرام . وها نحن الآن مع "سفر البنيان" (دار الهلال - ١٩٩٧). ولا أريد أن أعترض على ذلك ، بل ربما كان هذا الأمر تأكيدا لمفهوم معين للقص لدى الغيطانى ليس من حقنا أن نصادره، وهو من ناحية أخرى تجسيد للأساس الذى ينهض عليه مشروعه الروائى، وهو التجديد المستمر.

ونص "سفر البنيان" هو، بحدس أولي، تخليد وتمجيد للإنسان العارف، صاحب الحكمة والطوية النقية، والبصيرة الثاقبة الحزينة فى الوقت نفسه. إنه نص قلق إزاء المثقف المخلص فى ضغط الأسرار وإطلاقها مرمزة ليتم تشبع الفضاءات المتوالجة بها. وهو من ناحية ثانية قصيدة فى غربة الإنسان الذى تهتز الثوابت فى عينيه، وتسقط الرموز الكبرى. فتبعد المسافة بينه وبين كل ما هو حميم لديه، حتى الهواء الذى يتنفسه.

ورواية "سفر البنيان" معمار يتحدث عن معمار" هى معمار فنى له عناصره وأسسه فى الحكايات والمصطلحات ؛ يتحدث عن معمار التاريخ والمعرفة البشرية، وعن مشوار الإنسانية على طريق الدهشة والسؤال والاجتهاد وتكوين الحكمة. والرواية تشهدنا على تداخل البدايات فى النهايات، والمعلوم فى المجهول

، والأسباب فى النتائج، وعلى تداخل الزمان فى المكان، وتوضع المكان فى لحظات زمانية، بعضها متعين، وبعضها الآخر الأهم مطلق ولا محدد.

ليست قراءتنا الراهنة لهذه الرواية ، وهى قراءة ناقصة بطبيعة الحال إذا اعتبرنا القراءة مشاركة للكاتب المبدع فى البحث عن معنى، قراءتنا هذه لن يكون منطلقها هو فكرة الصلة بين الفن والفكر ، وهى فكرة مغرية توحى بها قراءة الرواية ، وقد تفضى إلى محاولة البحث عن مذهب فكرى محدد يمثل مرجعية أساسية للعمل، فمثل هذا الإجراء من شأنه أن يقضى على وحدة العمل وتماسك معماريته.
وإن كانت مثل هذه الممارسة موجودة فى النقد التطبيقى الذى تعامل مع بعض أعمال جوته وسارتر وكامو وأبى العلاء وتوفيق الحكيم وجبران.

إن اقترابنا من عالم هذه الرواية سوف يجرى عبر أحد الهواجس التى أعتقد أنها ذات وطأة وتأثير قوى فى كتابة الغيطانى الروائية، وأعنى هاجس "الزمن" . وإذا كان الزمن هو من ناحية أولى مسألة ميتافيزيقية لها معناها المطلق الذى يتماس ويتداخل مع مسائل الوجود والعدم ، الخلق والفناء، الكون والإنسان، وهى مسائل تقتضى مقاربتها إبداعيا ممارسة التأمل والابحار فى المجردات وصولا إلى معنى، وهو أمر فعله الفلاسفة عبر التاريخ وخاصة الفلاسفة المسلمين مثل ابن عربى والمتصوفة عموماً، فإن الزمن ، من ناحية ثانية هو وحدات نسبية يقيس بها الإنسان أعماره وأعماله، وهو جسور تعبرها الأجيال والأمم. والزمن ينظر إليه هنا كلحظات ودقائق وساعات وأيام وسنين وعصور وحقب.

الغيطانى يتعامل مع الزمن بمعناه المطلق وبمعناه الملموس أيضاً، وإن كان يوظف الزمن بمعناه الثانى لكى يتجاوزه إلى المعنى الأول. فأزمنة الماضى والحاضر والمستقبل لا تتبدى فى أعمال الغيطانى الروائية كبنى أو وحدات مغلقة ، بل تقوم بينها علاقات تواصل وإزاحة وتمفصل وتقاطع، تجليها أو بالأخرى تنسجها عملية السرد، بحيث يبدو الزمن فى العمل الروائى وقد ابتعد عن المعنى التقليدى واقترب من المعنى الفلسفى الأنطولوجى المحرض على التأمل فى علاقة الإنسان بالوجود، وفى معنى الزمن بالنسبة للإنسان ومصيره.
واستغرق الغطيانى فى المعنى المطلق للزمن، وإعطاء أولية له ، واستمرار تأمله فى قضايا الوجود والعدم ، أسس لديه توقا إلى كسر الحواجز النسبية والقفز على الملموس، والولوج إلى عالم المعنى الحقيقي، وهو توق اقترن بالرغبة فى أمرين متضافرين وليسا مختلفين ، أولهما هو التجلى فى عالم

ترفع فيه الحجب المحددة للأزمنة، ويصير بإمكان الإنسان الوقوف على التداخل بين تلك الأزمنة، والأمر الثانى هو التدوين، أى قدرة الإنسان على أن يكون شاهد معنى وأن يقترب من سر الخبيئة، وأن يحتفظ بالسر أو ببعضه، ويدون البعض الآخر على سبيل نشر المعرفة.

ولعل أبرز أعمال الغيطانى الروائية التى تجسد هذه الحالة هو أولا كتاب التجليات، وثانياً "سفر البنيان". وفى ظننى أن كتاب التجليات هو مقدمة مهمة وموحية لـ "سفر البنيان" ، وأن هذا النص الأخير نفسه ممهد لنص أو مدونة أخرى توغل فى قراءة نص العالم، وهو ما نوه إليه الغيطانى فى آخر وحدة من الوحدات المصطلحية تحت عنوان "كتابة".

ينهض "سفر البنيان" على وحدات ، شاء المؤلف أن يصف بعضها بأنه مصطلحى، ويصف البعض الآخر بأنه حكائى. والوحدات التى ترد كمصطلحات تتخذ عناوين هى:

باب – حامل ومحمول – فناء – أساس – قبو – درج – موقد – وأخيراً: كتابة. أما الوحدات التى ترد كحكايات فتتخذ عناوين هى : خبيئة – رياح – عاقبة – بستان الخضر – غمامة – هودج – جهات – مرات – قصر – بربا.

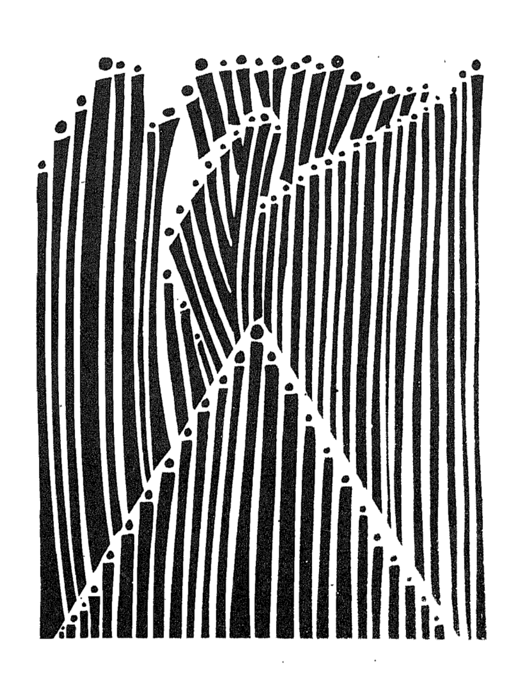
وثمة وحدة رئيسية مركزية فى النص ، لم يوصفها المؤلف، لا كمصطلح ولا حكاية، وتجيئ تحت عنوان:

نزل، وهى ، من جيث الحيز أكبر وحدة فى الرواية.

وربما يبدو للوهلة الأولى أن مصطلحات البنيان هى كشافات تضيئ الحكايات وتفك بعض شفراتها، لكن الأمر ليس بهذه البساطة. فالمصطلحات نفسها لها شفراتها الخاصة التى على القارئ أن يسعى إليها ويفكها.

إن حكايات البنيان هى حكايات الإنسان، وتاريخه، وتوقه إلى المعرفة، ونشدانه الفهم. هى حكايات حول صراع الإنسان من أجل فض الجهالة، وهتك أسرار الكون ، وتشييد عمارة الحكمة ، إنها ا تاريخ الإنسان الجاهل العارف.

والحكايات العشر التى يضمها النص تتنوع من حيث العناصر المكونة لها، ومن حيث الدلالة الجزئية لكل منها، وربما يذكرنا ذلك بنص "رسالة البصائر فى المصائر". وفى سفر البنيات تختلف الأزمنة والأمكنة والشخصيات والأحداث فى الحكايات ، بحيث تبدو كل حكاية بعيدة ومستقلة بنائياً عن الحكايات الأخرى، ولكن لا ينبغى علينا أن نستسلم لذلك الأمر الذى قد يبدو للوهلة الأولى، بل علينا أن نسأل عن مواقع الاتصال والتمفصل بين هذه



الحكايات المتنوعة العناصر والدلالات، بعبارة أخرى : هل يمكن أن تكون لهذه الحكايات مجتمعة حكاية واحدة ذات دلالة أعم وأشمل؟

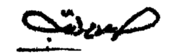
إن فى كل حكاية طرحاً لإشكالية تختلف فى طبيعتها وفى كيفية تبديها لنا، لكنها دائماً إشكالية تتعلق بالإنسان ، والمعرفة، والعدل والظلم، والحب والكراهية، والصد والاقبال، والحياة والموت، والمطلق والنسبي. هى إشكاليات تبدو فى جانب منها ملموسة ومتعينة، وفى جانب آخر تبدو مجاوزة لذلك، دافعة إلى التأمل ، ولكن فى كل الأحوال تظل مفتوحة ، معلقة، يواجهها القارئ بعلامة استفهام ويؤجل إضاءتها إلى حين. وفى بعض الحكايات تتجسد الاشكالية عبر ضرب من التوتر الحادث بين عناصر الحكاية، وفى البعض الآخر يغيب هذا التوتر ، وتنبسط الأشكالية من خلال صيغة وصفية أو تقريرية.

ورغم هذا التنوع، فإننا نجد أنفسنا مع سفر البنيان بإزاء مستويات زمانية أربعة موزعة على الوحدات المكونة للنص: .

زمن أول قديم عتيد إلى ما قبل التاريخ وما قبل الكتابة والتدوين، ويستمر إلى عصر حور محب الفرعون المتسائل. إنه زمن المهندس الأبيدوسى الشاب الذى يبدع مدينة عجيبة، ثم يقتل بالسم لكنه يترك رسالة للفرعون. وزمن ثان وسيط هو زمن عقبة بن نافع الذى يكلف مهندسا مصريا وميقاتياً جهينياً بإعداد مخطط لمسجد فى المدينة الجديدة. وهو أيضاً زمن الخليفة حفيد الواثق الذى يأمر ببناء هودج عجيب لينال به رضا البدوية التى أتت بها عيونه المنتشرة فى البر ، ويحرم ابن عمها المحب منها. وزمن ثالث حديث يتأمل فيه الشاب العالم الخارجى من خلال نافذة حجرته بالمستشفى التى تقرر إجراء عملية فى قلبه بها، وهو أيضاً الزمن الذى يبحث فيه الشاب عن سر جلالة الملكة ميريت آمون وما تيسر من بقايا البربا.

يتوازى مع هذه الأزمنة المتعينة بإشكالياتها زمن آخر يرد فى الوحدة الرئيسية : النزل . وهو زمن غير محدد ولا متعين. وهو أمر ينسجم مع الوظيفة السردية لهذه الوحدة التى تعالج بالرمز والايحاء ، وعبر أساليب تناصية عديدة مسألة الوفود إلى العالم، ثم العبور إلى الآخرة عبر الموت: فالشخص يأتى إلى النزل ويعبر القنطرة إلى المدينة وفق نظام للعبور هو النظام الحاكم لعلاقة الحياة بالآخرة. فالنزل ما هو إلا محطة مؤقتة، عتبة مؤدية، نقطة عبور، الكل غرباء فى النزل، إنهم جاءوا بهدف الأقامة فى المدينة ، والاستقرار النهائى فيها.

إن الراوى فى "سفر البنيان" يتوسل فى كثير من الحكايات بالغرائبية، أى



بأفعال وأقوال على لسان الشخصيات تتجاوز ما هو منطقى وواقعى ، وتقترب مما هو عجائبى ولا معقول.

وهذه التقنية من العلامات البارزة فى أعمال الغيطانى منذ روايته "وقائع حارة الزعفرانى" . وفى نص "سفر البنيان" مواقع كثيرة نجد أنفسنا فيها مع تلك الغرائبية.

إن الفعل أو القول الغرائبى حين يكون مقرونا بالتأمل الفلسفى والإبحار فى المجردات ، فإن الناتج يكون نصاً ملغزاً يحتاج إلى جهد كبير لفك شفراته والاقتراب من جوهر المعنى فيه، الذى يصله بالعالم الذى يعيشه القارئ.

وفى "سفر البنيان" تطرح الحكايات فى تضافرها مع المصطلحات والمتمركزة جميعها حول وحدة النزل معانى جزئية حول السلطة والقهر والموت. أما المعنى الأعم والدلالة الأشمل فتتصل بالإنسان والوجود وحكمة الحياة والعبور إلى العالم الآخر ونسبية المعرفة لدى الشرق والغرب ، وموقف العلم من التراث الدينى.

وكما هو فى أعمال الغيطانى العظيمة، يتوسل المؤلف بعناصر تراثية يستدعيها فى نسيج النص ليدعم بها الدلالة العامة للعمل ، ويستخدم لغة سردية موحية ومجردة، لكنها قريبة. صعبة، لكنها محببة. ومن خلالها تتكشف رؤية الكاتب للعالم وللإنسان، لاندماج الإنسان فى الكون، والكون فى الإنسان: هذا الاندماج والاستدماج الذى هو سر البنيان الأعظم وقانونه.

إن الجمع بين الفكر الفلسفى والتشكيل الجمالى فى عمل أدبى ليس أمرا سهلاً ، ولا هو متاح لكل كاتب . ولذلك نجد أن بعض الأعمال التى حاولت أن تجمع بين الرؤية الفلسفية والصور الفنية قد سقطت فى هوة الوعظية لأنها بالغت فى الذهنية.

أما البعض الآخر فيجد نفسه وقد جنح إلى الاستسلام للأيديولوجيا التى تثقل العمل وتجعله يتسم بالمباشرة.

أما فى بنية "سفر البنيان" فتتداخل الشعرية مع الفكرية فى علاقة عضوية، مما يفتح أمام المتلقى أفقا جماليا وفكريا غير محدد. من هنا تأتى القيمة الكبرى لأعمال الغيطانى كفنان يثرى حياتنا بجماليات متجددة، ومن هنا يحق لنا أن نشهد له بدور الرائد فى دفع فن الرواية إلى المستوى المرموق فى حقل الأدب على النطاقين، العربى والعالمى.

قصائد عن الوحدة

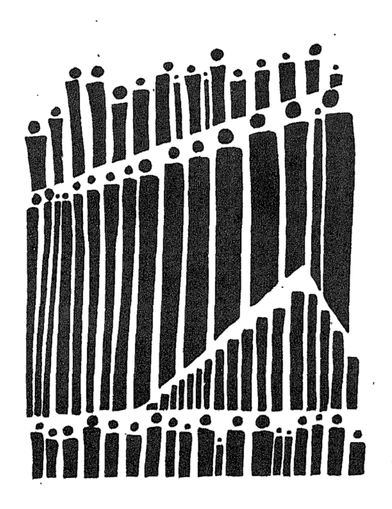
د. نصار عبد الله

١-فى الشوارع البيضاء التى أسير بها كل يوم

ما هذا الذى أجنيه الآن؟!
نعم ماهذا؟

أنتم تصافحون قلبى العجوز
تصافحون كلماتى التعسة
وتمسحون على جسدى العارى
العارى من أجلكم
لا هرباً من أمواتى الحمقى
ومنحنياتى المظلمة

ما هذا الذى خبأته فى صدرى أعواماً
ثم تذكرته
ثم نسيته
ماهذا الذى تلقون به إلى



فی کل الشوارع التی أسیر بها
فی کل الأرواح التی أحملها فی یدی

أنا الرمادی الکئیب
فی کل الشوارع التی أصادفها
فی کل الطرقات التی صادقتنی

فی کل الأوقات
حین أحمل قطة فی صدري
أو أداعب أصابع قدمی

أنا الوحید بلا شك
تعبرون إلی صدری الآن

ماهذا الذی أجنیه
أنا الذی أوقظ الأحجار اللیلیة
کی تحادثه
أنا من صادق الضفادع الکئیبة الخضراء
فقط کی تنظر فی وجهه
لیری «کم صادق أنت»

ما الذی أخافنی الآن
فی کل الأرواح التی أسیر بها
فی کل الطرقات التی أحملها فی یدی

٢-« وحید ومبتل »

ها هو
یستلقی فارداً ظهره
کی لا تصطدم به الطیور اللیلیة
عندما یغلق عینیه
فهو الیوم أیضاً
وحید مبتل
کل الذین مروا فوق رأسه

كل الذين طاردهم
أولئك الذين طاردهم
أولذك .. أولئك
الذين أطفأوا أسئلتهم الثقيلة فى وجهه
أولئك الذين لم يعرفوا أنه وحيد

ها هو
يغلق فمه
ربما.. كى لا تدخله سمكة.
يعلق ابتسامته
لم يعد فى حاجة إليها
لأنه لا ينوى أن يخيف مزيدا من الأطفال
ماذا عن الأتربة التى
نسى إدخالها صدره؟

ها هو
هل تبصروه؟
يعقد جبهته
ويحزم ساقيه
يفرد روحه
ويرفع السماء قليلا

ها هو
يتمنى أمنيته الغالية.. ثانية
يغلق نافذته البيضاوية
وينام ببطء
مثل أى وحيد
مبتل.

البحث عن ذات المقام الرفيع

شعر د. عيدروس نصر ناصر - اليمن

فتنشت عن ذات المقام الأرفع
وبحثت عنها في الفضاء الأوسع
معشوقة، محجوبة أسرارها
«وهي التي سفرت ولم تتبرقع» (١)
أنثى بلا جسم ولا لون لها
وجميلة «فوق الجمال الأبدع» (٢)
إني أغامر في هواها مغرما
وأهيم في عشقي لها وتطلعي
أهفو إليها في صبابة عاشق
وأذوب في شوقي وجمر تولعي
«أنا لست في الحسناء» وحدي طامعا
كم طامع في وصلها كم مولع
يتسابقون إلى رضاها كلما
لاحت من الآفاق بعض توقع
حتى إذا ما شاهدوا أطيافها
وتوهموا قرب اللقاء الممتع
زادت غموضا رائعا وتدللا
وترفعت في الوصل أي ترفع

* * *

ولقد سألت الضوء عنها والدجى
فإذا هما متحيران لمطمعي
لم يدركا ما مقصدي، ما غايتي
لم يفصحا عن أي رد مقنع
وبحثت عنها في السماء مفتشا
بين الكواكب والنجوم اللمع
فإذا النجوم تناثرت أضواؤها
تسعى لجمع حصيلة لم تجمع
ولكم سألت البحر عنها حائرا

وركضت ركض اللاهث المتتبع
فتضاحكت أمواجه من مطلبي
واستنكرت شطآنه ما أدعي
ورجعت أبكي خيبتي ومرارتي
والبحر يلهو ساخرا من مرجعي
وبحثت عنها في القصور منقبا
وسألت في الأكواخ دون تورع
وهرعت في الغابات عنها باحثا
ونشدتها في الدارسات الأربع
فإذا الذي في القصر يلهو عابثا
وإذا الذي في الكوخ مثلي لا يعي
وإذا الذي في الغاب مثلي هائم
وإذا الرياح تهزني من موضعي
ولقد شممت من الزهور عبيرها
وظننتها في عطرها المتضوع
وزعمت أني في الكؤوس جرعتها
فإذا خلاف الوهم لم أتجرع
وعجبت من سجع الطيور فخلتها
فيه ولم تك في غناء السجع
ولمحت في ماء الجداول طيفها
فحسبتها في الجدول المترعرع
فإذا المياه تساءلت محتارة
عنها وعن إسفارها المتبرقع
وبحثت عنها في المنام فلم أفز
إلا بحظ الواهم المتضعضع
أمعنت في صوت الرعود تحريا
عنها في وضوء البروق اللمع
فإذا الرعود تنوح مثلي حيرة
وإذا البروق كأنها لم تلمع
«ذهب الربيع ولم تكن» في زهرة
والصيف في أضوائه لم تسطع
وأتى الخريف ولم تكن في ريحه
ومضى الشتاء وطيفها لم يطلع

***

ولقد زهدت من الحياة تبتلا
في حبها المغري بغير تمنع
فأدت أهوائي بدون تردد
ومضيت في درب التقاة الخشع
وهجرت أقداحي وقلبي ظامئ
وأبيت من قوتي «ولما أشبع»(٣)
وحجبت عن خضر الروابي مقلتي
وحبست عن شدو الأغاني مسمعي
وحرمت من طعم السعادة مهجتي
وسلخت آمالي التي في أضلعي
وعزفت عن وهم الغرام تعففا
وسلكت درب الزاهد المتورع
أرنو إليها وهي تدنو غضة
مني وألمسها بلمس الإصبع
وأظنني قد صرت من ملاكها
وبأنها قربي بذات الموقع
فإذا الدنو يزيد من جهلي بها
وإذا ملاكي لم تعد في الموضع

***

لما حسبت بأنني قد نلتها
وفرشت روحي للعناق المزمع
ألفيتني ما نلت إلا ظلها
من بعدما قد خلتها كانت معي
قد كنت أحسب أنني عانقتها
فإذا الجميلة تختفي من مضجعي
«لما حلمت بها حلمت» بصهوة
لا تمتطى وبقمة «لم تطلع»(٤)
أسعى إليها طامعا في بعضها
أوكلها فكأنني لم أطمع
من كان ينوي الانفراد بوصلها
خسر الرهان بحلمه المتوقع
لم يجدني فيها شباب طائش

لم يدنني منها «ذكاء الألمعي»(٥)
فتزعزعت في الوصل أحلامي بها
«وهي التي من قبل» لم تتزعزع(٦)
وبلعت مأساتي وطلقت المنى
ومضيت أحسو شكوتي وتضرعي
غمر الأسى روحي وزادت لوعتي
وغرقت في يأسي وفاضت أدمعي

* * *

وعلمت بعد اليأس أن حبيبتي
موجودة ملء الوجود الأوسع
موجودة في الشهد والصبار في
صوت الأغاني والنحيب المفجع
في كل شيء ظاهر أو باطن
في كل سام أو حضيض أوضع
وبأنها مثل الهواء مشاعة
ومباحة مثل النهار الأروع
تأتي لمن يسعى إليها صادقا
ويصونها في رهبة وتخشع
تمضي الحياة تسابقا في وصلها
وتغيب عنها كالقطار المسرع
وتظل خالدة كنهر دافق
بوميضها المتألق المتدفع
أزلية قبل الوجود وجودها
أبدية بعد الفناء المفزع
جزئية كالكون في أجزائه
كلية كالدهر لم تتوزع
ملء المكان بهمسها وضجيجها
ملء الزمان بوهجها المتشعشع

أبين
يناير ١٩٩٧م

هوامش على القصيدة

ورد في القصيدة عدد من التضمينات والتحويرات يمكن الإشارة إليها كما يلي حسب الأرقام الواردة في النص:

١ - تضمين للبيت الثاني من قصيدة «النفس» للفيلسوف والطبيب المعروف ابن سينا الذي عاش فيما بين القرنين العاشر والحادي عشر والذي يقول فيه:

محجوبة عن كل مقلة عارف
وهي التي سفرت ولم تتبرقع

٢ - تضمين من قصيدة «العنقاء» لايليا أبي ماضي في البيت الرابع الذي يقول فيه:

إني لذو نفس تهيم وإنها
لجميلة فوق الجمال الأبدع

وكل ما بين القوسين في الأبيات التالية مأخوذ من تلك القصيدة.

٣ - تحوير لقول إيليا أبي ماضي

وحطمت أقداحي ولما ارتو
وعففت عن زادي ولما أشبع

٤ - تحوير للبيت الذي يقول فيه إيليا:

لما حلمت بها حلمت بزهرة
لا تجتني بنجمة لم تطلع

٥ - تحوير لقول إيليا:

صفرت يدي منها وبي طيش الفتى
وأضلني منها ذكاء الألمعي

٦ - تحوير لقول إيليا:

فتقطعت أمراس أحلامي بها
وهي التي من قبل لم تتقطع.

ن

ندوة

الماركسية والفكر المصرى الحديث

(الجزء الثانى)

إعداد: خالد البلشى

فى العدد الماضى نشرنا الجزء الأول من هذه الندوة المهمة، وقد احتوى على عرض تاريخى وتحليلى قيم لظروف دخول ونشأة الفكر الاشتراكى بمصر، قدمه الباحث الجاد الزميل د. أنور مغيث، وهو بمثابة تلخيص لموضوع الدكتوراة الخاصة به.

وهنا نقدم الجزء الثانى الذى يحتوى على الحوارات التى دارت مع الباحث والردود عليه من المثقفين حضور الندوة، التى أدارها المفكر محمود أمين العالم، وعقدت بمقر حزب التجمع مؤخرا، ضمن النشاط الثقافى المصاحب للتحضير للاحتفال بمرور ١٥٠ عاما على صدور البيان الشيوعى (١٨٤٨).

« أدب ونقد »

المناقشات

محمود أمين العالم:

شكرا للدكتور أنور وأعتقد - وأظنكم معى - أنه ليس صحيحا كما قال إن ما قدمه كان مجرد عرض تاريخى. بالفعل كان هناك إطار تاريخى وكان هناك

استعراض تاريخي لكنني أستطيع أن أرصد أن د. أنور كان يسعى لتقويم كل مرحلة وتحديد ملامحها.

قد نتفق وقد نختلف حول بعض الأمور. فمثلا بالنسبة للأفغاني أنا لدى بعض التحفظات، وبالنسبة للمنصوري فلى بعض التحفظات أيضا. كما أن لى تحفظات على بعض المراحل لكنني حقيقة أجد أن مجمل الأمر تم تناوله بشكل علمي يجمع بين الاستعراض التاريخي ومحاولة تقويم هذه المراحل وكشف الآليات الحاكمة في كل مرحلة. والآن أترك لكم الكلمة للحوار مع د. أنور.

د. عبد الجواد عمارة:

في البداية أتوجه بالشكر الكبير والكثير للأخ الدكتور أنور مغيث لما أضافه إلى معرفتي عن موضوع الفكر الاشتراكي في مصر. لكن لي بعض التساؤلات حول الموضوع. إن الشيخ محمد عبدة لم يأت ذكره على الإطلاق في سردك لتطورات الفكر في مصر وهذه نقطة أولى.

كان لدى انطباع دائم وقوى إنه كانت هناك حركة تنوير في مصر منذ أيام رفاعة رافع الطهطاوي. وأن هذه الحركة كانت تحاول تطوير وتنقية الفكر والتراث لتقدم شيئا جديدا. لكن ما ذكرته من أفكار لرفاعة رافع أو لجمال الدين الأفغاني أو لغيرهما لا تمت بشيء لما كنت أتصوره. فمثلا أنت قلت أفكاراً غريبة لحكاية كروية الأرض وأنها حشو يستفاد منه في العلوم. فأين ما كنا نتحدث عنه من حركة التنوير والتي كنا نقول عنها أن حركة التنوير التي حدثت في القرن الماضي لم تنجح حتى الآن وتراجعت فأين هذه الحركة؟

أنا لا أعرف ما هو هذا التنوير الذي كنا نتكلم عنه إذا كانت هذه هي الأفكار التي كان يتحدث عنها هؤلاء الناس!! وهل هذه الأفكار التي تبدو لي متخلفة وغير جيدة من منظوري الآن هل من المحتمل أن تكون متقدمة على أيامهم؟ بشكل عام فإن ما سردته لا يدل على أنه كانت هناك حركة تنويرية يعتد بها.

السفير بهي الدين الرشيدي:

د. أنور تكلم عن القرن التاسع عشر وتوقف عند أهم مرحلة وهي مرحلة الحركة الوطنية وكيف أن مجموعة الماركسيين المصريين ممثلين في بعض التنظيمات السرية والعلنية كان لهم دور كبير في قيادة الحركة الوطنية في مصر. التي انعكست على كل المنطقة والتي كانت بلاشك تمهيدا لقدوم ثورة يوليو. فلولا الحركة الوطنية في الأربعينيات ما كانت ثورة يوليو بهذا النجاح.

ولحسن الحظ أنه يجتمع في هذا المكان أخوة من الذين شاركوا في الحركة الوطنية أعرف منهم محمود العالم، ومحمد الجندي، ونبيل الهلالي وآخرون.

والحقيقة إن هؤلاء الأشخاص مع مجموعات كثيرة جدا منهم من هو معنا على قيد الحياة ومنهم من رحل قد استفادوا من الخلفية الماركسية ووضعوها موضع التطبيق وتحالفوا مع جميع القوى الثورية التى كانت موجودة سواء فى الوفد والطليعة الوفدية أو بعض عناصر الحزب الوطنى أو المستقلين لتكوين القيادة الرشيدة والثورية التى قادت الحركة الوطنية فى ذلك الوقت.

وكلنا يعرف ما حدث من أحداث عند كوبرى عباس وفى يوم الجلاء. فأنا أذكر أنه فى يوم ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦ قد قامت أكبر مظاهرة رأيتها فى تاريخ مصر الحديث، حيث كان أول فرد فيها عند الإسعاف وكانت ممتدة فى الوقت نفسه حتى ثكنات قصر النيل وكان على رأس هذه المظاهرة الكثير من الزعماء. بما يعكس مدى كفاءة هذه المجموعة التى قامت بذلك.

فكيف استطاعت هذه العناصر أن توجه الحركة الوطنية بهذا الشكل؟

وكلنا يعرف ما حدث بعد ذلك من تطورات. ففى عصر عبد الناصر ورغم المعتقلات فلقد ظل لليسار الماركسى دوره فى الثورة وأمكن له أن يفصل بين الخلافات الجانبية والشخصية مع الثورة وبين المضمون الحقيقى لمطالب الثورة فى التحرر الوطنى والاقتصادى إلى آخره. أعتقد أن هذا دور مهم جدا كان مهما أن نتعرض له.

صلاح عدلى :

أنا أشعر بأنه نتيجة لقصور دور البرجوازية المصرية الاجتماعى والاقتصادى، وأيضا نتيجة أنه كان لديها قصور كبير جدا فى جانب التحرر الفكرى ونشأة الفكر العقلانى فى مصر، فلقد وقع على المفكرين الاشتراكيين فى مصر مسئولية متعددة الجوانب فى حالة لم يكن لديهم فيها أى إمكانيات يستطيعون أن ينشروا بها مثل هذا الفكر الذى يحتاج لمؤسسات. وبالتالى فهم بالفعل كانوا يواجهون مسألة نشر فكر علمى ديمقراطى ونشر فكر ليبرالى ونشر فكر اشتراكى والقيام بنضال مع الطبقة العاملة فى الوقت نفسه.

وحتى لا نظلم المفكرين الاشتراكيين والماركسيين فإن هذه كانت إشكالية حقيقية. لأن ماحدث فى أوروبا كان بالفعل مختلفا عما حدث فى مصر. فحتى ماركس وكل المفكرين العظام الذين لعبوا دورا فى نشر الفكر الماركسى أتوا على أرضية علمية وتطور فكرى طويل سمح لهم بأن يطوروه ويبلوروه فى مجتمعاتهم.

المشكلة الثانية أو الإشكالية الثانية التى أشعر أنه لا يزال لها جذر فى مصر إلى الآن هى مسألة عدم تطور الفكر الفلسفى فى مصر بشكله الصحيح. فدائما كانت هناك إشكالية وهى أن الفكر الفلسفى لا يطرح حتى نهايته بشكل علمى.

فحتى فى وسط الأحزاب وهى تسعى لمجرد تثقيف عضويتها وليس لبث نوع من الثقافة التى تهدف لتنوير المجتمع كله كانت هناك إشكالية فى طرح القضايا الفلسفية بحرية، وأعتقد أن هذا الأمر موجود لدينا منذ أيام بن رشد. وحتى الآن لم تنجح الحركة الديمقراطية والثورية فى أن تطرح القضايا العلمية بحرية دون أن تواجه بالتكفير. وهذه مسألة فى غاية الصعوبة لأنه من غير الممكن أن نطور فكر اجتماعيا واقتصاديا وإنسانيا له استراتيجية بعيدة المدى بدون طرح مسائل فلسفية بشكل جرىء وواضح وصحيح. وهذه إشكالية تحدث عنها عابد الجابرى واعتبر أن هذا قصور فى العقل العربى والخطاب العربى بشكل عام، وإن كنت اختلف معه. فأنا أعتقد أن هناك بالفعل خصوصية فى الفكر الفلسفى الإسلامى والتراث الإسلامى بشكل عام.

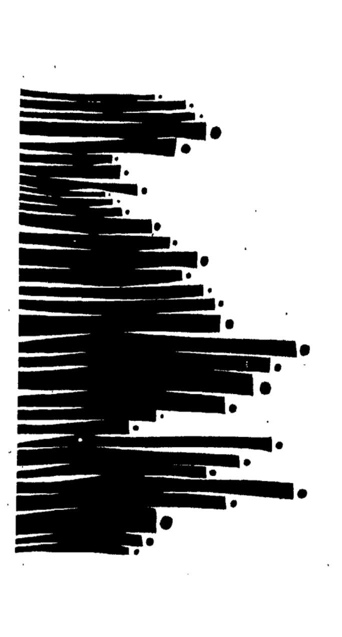
النقطة الثالثة هى مسألة مرتبطة بما قلته أيضا. وأنا أرى أنه آن الأوان لتجاوزها وهى طرح مسألة العلمانية بشكل واضح فى الفكر الماركسى بشكل خاص والفكر الاشتراكى بشكل عام والتى أرى أنها أساس للنضال الفكرى والنضال السياسى والنضال الاقتصادى. فحتى هذه اللحظة هناك بالفعل خوف من طرح مسألة العلمانية. وهى ما تكلم عنه د. أنور فى الازدواجية فى التعامل بين الدين والماركسية. فبالفعل هناك لغتان وطريقتان للتفكير. فالفرد بينه وبين نفسه يفكر بطريقة، لكنه يتعامل مع الناس بطريقة أخرى. وهذه مسألة فى غاية الأهمية هى صعبة حقيقة ولكنها مسألة فى صميم الإشكاليات الفكرية التى تواجه الفكر الماركسى فى مصر.

آخر نقطة هى مسألة دور الأجانب فى نشر الفكر الماركسى فى مصر والتى تعرض لها د. أنور بشكل جزئى. وأنا أعتقد أنها مسألة تحتاج لنوع من التحليل العلمى الدقيق حتى لا تصبح تهمة معلقة باستمرار فوق الماركسيين. ومن ناحية أخرى حتى نرى الحدود التى أضافها الأجانب لنا وأيضا نحدد الجهد العظيم الذى قام به المصريون. فأنا أرى أن هناك مغالطة تاريخية فى هذه المسألة، وذلك نتيجة لعدم نشر الفكر الماركسى الذى قام به مفكرون مصريون. وهذا بالطبع لا يعنى إدانة للأجانب الذين لعبوا دورا تحكمت فيه ظروف كثيرة ليس مجالها الآن. لكن هذه المسألة تحتاج بالفعل بحثا جيدا من جانبنا.

د. مجدى عبدالحافظ :

الفكر الماركسى لم يدخل مصر عن طريق التفكير بدون النقل، وبالتالى فلقد حدثت تدخلات شديدة جدا فى عملية النقل والترجمة، سواء كان نتيجة للجهل باللغة أو تجنبا لطرح الواقع الذى كان موجودا فى هذا الوقت.

فى الحقيقة هناك العديد من الإشكاليات خاصة بالأرضية التى دخل عليها الفكر



الاشتراكى أو الفكر الماركسى تمثلت فى شكل بارادوكس (تناقض) بين الواقع وبين ما يعطيه، بمعنى أن البعض عندما يأتى لتقويم التجربة التاريخية فإنه غالبا ما يتصور أن أمامه طريقين أما أن يحمل التاريخ بأكثر مما يحتمل فيقول مثلا أن سلامة موسى كان شيوعيا! وأنه كان ماركسيا. أو أن يقول إن جمال الدين الأفغانى لم يستطع أن يفهم الأبعاد الأساسية فى الماركسية، أو أنه لم يدرك أدوات الماركسية، وبالتالى أخطأ أدواته فقال ما قاله، وهذه إشكالية نابعة من الواقع، لأن الواقع لا يمكن أن يتيح للشخص أن يقول أكثر مما يحتمل هذا الواقع.

لقد كان هناك واقع تراثى، واقع تقليدى. وكان هناك فكر دينى سائد، وبالتالى فالتعامل مع هذه الأرضية الدينية السائدة كان لابد معه من محظورات، بحيث لا يستطيع أحد أيا كان أن يدخل ويضرب بعرض الحائط بهذه التصورات، وذلك لأسباب كثيرة ومتعددة.

الإشكالية الثانية فى إشكاليات الواقع وما يعطيه كانت غياب الفاعل الاجتماعى، وهذه مسألة فى غاية الأهمية. فالفكر الاشتراكى لم يبدأ فى أوروبا بدون وجود فاعل اجتماعى واع. هذا الفاعل الاجتماعى تمثل فى القيام بالثورة البرجوازية. فلقد كانت هناك طبقة برجوازية لديها مصالح تدافع عنها. وتستطيع فى نفس الوقت أن تدخل فى صراعات عديدة باسم هذه المصالح لأنها كانت تدافع عن مصالحها الحقيقية.

عندنا فى مصر كان هذا الفاعل الاجتماعى غائبا. لم يكن هناك فاعل اجتماعى بل فاعل ثقافى. بمعنى أن الدعاة للفكر الاشتراكى فى مصر لم يكونوا يدافعون عن مصالحهم الشخصية ولكنهم كانوا يدافعون عن أفكارهم والمسألة هنا مختلفة. فمن يدافع عن مصالحه الأساسية يدافع عنها بكل حماس حتى ولو أدى هذا إلى التضحية بذاته وبنفسه. بينما من يؤمن بفكره فإنه يدافع عنها بأقصى ما تسمح به ظروفه وهذه مسألة فى غاية الأهمية.

لم يستطع الواقع المصرى أن يخلق هذا الدافع الاجتماعى نتيجة للشروط المشوهة التى كانت وجودة به آنذاك، خاصة فى بناء البرجوازية. فعدم موجودة برجوازية يؤدى بالضرورة إلى عدم وجود طبقة عاملة. وبالتالى هل نستطيع أن نعتبر الطبقة العاملة التى كانت موجودة حينذاك طبقة عاملة بالمفهوم الحقيقى للطبقة العاملة؟! هذه مسألة أخرى لابد أن توضع فى الاعتبار.

الإشكالية الثالثة هى فكرة الازدواجية. فنتيجة لعدم وجود فاعل اجتماعى ظهرت هذه الازدواجية. هذه الازدواجية لم تتح حركة تنوير حقيقية. نعم كانت هناك حركة تنوير لكنها كانت حركة تنوير بشروط الواقع أى أن المفكر لم يستطع على الإطلاق أن يخرج عن شروط واقعه، بمعنى أنه يتعامل مع واقع

تراثي تقليدي، فبالتالي عليه أن يساير هذا الواقع ولا يضرب مباشرة. وبالتالي فإن الطهطاوي عندما تحدث أو نقل ما نقل لم يكن يستطيع أن يقوم بأكثر من ذلك. ومن أتوا بعده لم يكونوا يستطيعون أن يقوموا بأكثر من ذلك.

الازدواجية أتت مع الذين دعوا إلى الفكر الاشتراكي. فعلى المستوى الفكري كانوا منتهى الثورية لكن على مستوى التعامل مع الواقع الاجتماعي فكانوا متحفظين أو كانوا تلقيديين. بمعنى أن الواحد منهم يدعو لتحرير المرأة لكنه يتصرف في بيته كرجل تقليدي، وهذا ما حدث مع سلامة موسى. كان الواحد يود تحرير المرأة على ألا تكون هذه المرأة زوجته أو ابنته أو أية امرأة تخصه. البعض منهم كان يتعامل مع الواقع من فوق، أي أنه لم يكن يدخل في أعماق هذا الواقع.

الإشكالية الرابعة هي فكرة أساسية، وهذه الفكرة خلقت إشكالية أخرى. هذه الفكرة هي فكرة وجود الاستعمار. فالتعامل مع الفكر الغربي في هذا الوقت وتبنيه كان حوله تحفظ شديد جدا لأن تبني الفكر الغربي كان يوقع هؤلاء المجددين أو هؤلاء المنورين في صفوف الرجعية، وبالتالي في صفوف من يتعاون مع الاستعمار، والفكر الاشتراكي في هذا الوقت كان يعتبر فكرا غربيا. وبالتالي كان المفكرون الاشتراكيون في موقف لا يحسدون عليه. يريدون بث الفكر الاشتراكي لكنهم في الوقت نفسه في خوف شديد من التعامل مع الشارع، لأن الشارع كان يتصور أن كل من يروج أفكارا غريبة أيا كانت هذه الأفكار الغريبة، فهو مع الاستعمار. وبالتالي كانت هذه أيضا مشكلة.

الجانب الآخر من هذه الازدواجية هو نفي العلمانية.. فعلى ما أعتقد أن أحدا حتى الآن لم يدع إلى علمانية حقيقية. علمانيتنا دائما تصالح الدين بالعلم وتصالح كل شيء. والنماذج واضحة على التعامل الازدواجي مع الواقع مثل وجود الكتاتيب مع المدارس الحكومية. ووجود الطبيب النفسي مع رجل الزار أو الشيخ. ووجود كل المسائل العالية التقنية مع أقل درجة ممكنة من التخيل، وهذه مشكلة موجودة حتى الآن. وهو ما أدى إلى حدوث شكل من أشكال المعايشة أو التصالح ما بين القديم والحديث. وهذا ما خلق إشكالية ثانية. حيث خلق نوعا من العلاقة التجاورية بين البنى المختلفة. بمعنى أنه حدث تجاور بين البنى الحديثة والبنى القديمة في المجتمع، وهذا ما نفى أن تقام علاقة جدلية بين الاثنين كما حدث في أوروبا.

بالطبع من الممكن أن يكون هذا راجعا لغياب الفاعل الاجتماعي. لكن غياب هذه العلاقة الجدلية الصراعية فيما بين القديم والحديث هو ما أدى إلى هذه الازدواجية التي نعاني منها حتى اليوم. فمتى سوف نستطيع أن نخرج من هذه الازدواجية التي تربطنا بواقع تقليدي نود أن نتخلص منه وأن نتخطاه.

محمود مدحت :

أنا أعتقد أن ما أثاره البعض بشأن الفكر الماركسي المصرى ومسألة أنه لم يكن مرتبطا بأفكار الواقع بقدر ما هو مرتبط بالفلسفات، وأنه كان مرتبطا بالتطور الأوروبى أكثر مما هو مرتبط بالتطور المصرى، أن هذا الكلام يعد قراءة ثانية للتاريخ مجاف للحقيقة.

فعندما دخل الفكر الماركسي مصر استطاع أن يستنهض أو يمد الطبقة العاملة بأسلحتها للجد الذى قامت فيه بإضرابات واسعة سابقة على ثورة ١٩١٩. وهى المظاهرت التى بدأت فى عام ١٩١٧ واستمرت حتى أوائل ربيع عام ١٩١٩. بحيث كانت ثورة ١٩١٩ تبدأ وإضرابات الطبقة العاملة فى السكك الحديدية موجودة منذ فترة طويلة.

إذن فالفكر الماركسى لم يكن يخص أفكاراً محلقة وإنما يخص علاقات اجتماعية موجودة فعلا فى الواقع، بحيث تكونت طبقة عاملة عبر نشاط طويل فى هذه الفترة. وأنا أعتقد أن انتماء الناس عبر الأجيال الثلاثة السابقة لم يكن انتماء نظريا ولا فلسفيا بقدر ما هو انتماء لحركة اجتماعية موجودة فى الواقع شنت نضالها ولكنها ضربت، وذلك لأنه كانت هناك قوى أعتى منها على الجانب الآخر تساندها فكرة أممية أخرى - ليست الأممية الثالثة بتاعتنا - متمثلة فى الإمبريالية والاستعمار والقوى المحيطة بمصر.

كل هذا لا ينفى أن الفكر الماركسى فى مصر ضرب ضربات ساحقة على يد المثقفين فى لحظات فارقة من التاريخ المصرى عندما تعلق هذا الفكر وحلق فى كتابات هؤلاء الناس، وليس فى الواقع، فعزل الناس عن أن ترتبط بالأفكار العامة، سواء أفكار التنوير أو أفكار الحركة الاجتماعية.

محمد عبد الوهاب أحمد :

فى الأساس أنا لا أعرف لماذا نجعل مسألة دخول الماركسية إلى مصر عبر الأجانب أو عبر المصريين مشكلة؟ فالبيان الشيوعى فى الأصل والفكرة كلها فكرة غربية نتجت بعد تطور مجتمعى غربى كان يسير على قدمين.

القدم الأولى كتشافات علمية فى أمور الطبيعة واكتشاف إمكانيات الطبيعة من خلال العلوم الطبيعية وإنجازاتها التى اعتمد عليها كارل ماركس وإنجلز فى أن يكونا رؤية متكاملة لتطور المجتمع. أما القدم الثانية فكانت تنظيما مجتمعيا أنتج طبقتين متضادتين ولكل منهما مصالح مختلفة فكان لابد أن يخرج الفكر الذى يعبر عن كل طبقة. فبدون شك فإن هذا البناء المتكامل الذى أنتج الفكر الماركسى لم يكن لنا شأن به بل كنا بعيدين عنه.

وبالتالى فإن الفكر الماركسى أو الاشتراكى بشكل عام هو فكر غربى انتقل إلى مصر إما عن طريق المصريين الذين سافروا إلى الخارج أو عن طريق الجاليات الأجنبية التى كانت موجودة فى هذا الوقت.

وأنا لا أرى أية غضاضة فى ذلك، فالفكر الماركسى فكر إنسانى عالمى عام، وليس هناك ما يدعو لإنكار أن هذا الفكر قد انتقل إلينا عبر الغرب.

وكذلك أنا أعتقد أنه ليست هناك غضاضة من الاعتراف بأنه لم تكن هناك طبقة عاملة حقيقية نستطيع تحديد معالمها بشكل حقيقى حتى قيام الثورة الوطنية المصرية التى استطاعت أن تضع بعض القواعد لهذه الطبقة فى أيام عبد الناصر، فهذه الطبقة قبل ذلك كانت عبارة عن أشخاص ينتمون لفكرة ويتمسكون بها بشكل كامل. ويتخلون عنها عندما لا يكونون قادرين على التضحيات وهذه حقيقة. لكن مع صعود الحركة الوطنية فى الأربعينيات ظهرت تنظيمات حقيقية للشيوعية والشيوعيين المصريين. لتبدأ الفكرة فى التحدد والتشكل عندما أصبحت هناك ضرورة اجتماعية لوجودها فأنا لا أفهم لماذا نتخوف من ذلك.

نحن بالفعل لسنا بناة الفكر الاشتراكى ولسنا الذين خلقنا الفكر الاشتراكى. الفكر الاشتراكى نتج عن تطور مجتمع اجتاز مرحلة تاريخية معينة ليدخل فى مرحلة أخرى. فعندما عرفت أوروبا البخار فى أوائل القرن التاسع عشر فإن مصر لم تكن قد سمعت شيئا عنه، وكذلك كانت المنطقة كلها.

البخار أنتج مصانع والمصانع أنتجت أصحاب مصانع وأنتجت عمالاً وبروليتاريا. وكان هذا هو الأساس الذى بنيت عليه الفكرة. فالفكرة لم تكن شطحات فى الهواء، وإنما كانت مبنية على أسس علمية وصراع طبقى واضح ومحدد. وهذا لم يكن موجودا فى مصر ولا ندعى أنه كان موجودا فنحن لم نزل نبحث عنه حتى الآن. فحتى ما أنتجته التجربة المصرية وما عملته من زيادة فى الطبقة العاملة بدأ يختفى اليوم لأن العملية لم تكن أصيلة.

فى النهاية فأنا أعتقد أن الفكر فكر إنسانى ومن حقنا أن نأخذه حتى ولو لم يكن ملكنا فهذا ليس بعيب.

د.أنور مغيث :

بالنسبة للدكتور عبد الجواد فيما يتعلق بالشيخ محمد عبده. أنا لا أقوم بعمل رصد لحركة التنوير أو أقوم بتقويمها وفرز حسناتها وسلبياتها. فأنا كنت أتكلم عن التعرض للحركات الاجتماعية فى الغرب ومصادر معرفتنا بها والمعلومات التى وصلت لنا عبرها.

فى هذا المجال يمكن التعرض للشيخ محمد عبده فى موقفين. الموقف الأول

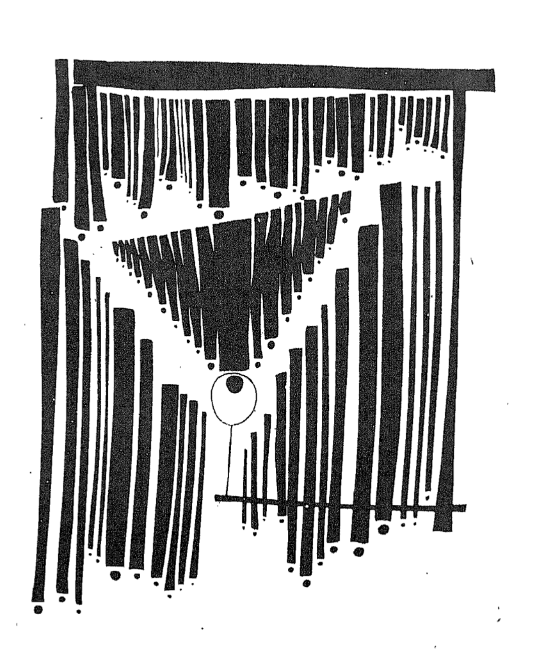
موقفه من الثورة العرابية فنتيجة للحديث عن الثورات الاجتماعية فى الغرب فإن فكر النهضة تبنى ثلاثة أشياء، أولا فكرة الثورة، ثانيا تغيير شكل الحكم، ثالثا فكرة الملكية العامة. هذه الأفكار دخلت لنجدها عند الكواكبى والأفغانى اللذين تعرّفا عليها من خلال الصراع الاجتماعى فى الغرب.

محمد عبده أيضا هو الذى أخرج فتوى بإباحة إضراب العمال. الفتوى طلبها منه فرح أنطون عندما بدأ كل من جورنال الأهرام والمقطم يقولان إن عمالنا يقلدون عمال أوروبا مثل القرود ويقومون بعمل إضرابات مثلهم ونحن ليس لدينا ما يبرر الإضراب. فطلب فرح أنطون من محمد عبده أن يقول رأى الدين فى إضراب العمال فأباح محمد عبده الإضرابات فى حالة إحساس العامل بأنه لا يأخذ حقه.

أما بخصوص اندهاشك من كلامى عن التنويريين وأنهم أناس لم يكونوا كذلك أو أنه لم يكن تنويرا. فهذا لم يكن الهدف الذى كنت أود قوله. الفكرة التى كنت أتكلم عنها وأنا أتكلم عن الطهطاوى أننا غالبا عندما نأتى لنتكلم عن الفكر الاشتراكى نبدأ بالطهطاوى، وأنا أقول إنه ليس له علاقة بذلك. فلقد أصبح اشتراكيا بأثر رجعى، بمعنى أنه دعا لمجانية التعليم ودعا إلى تطوير المجتمع وإلى الإصلاح الزراعى وإلى التحديث وإلى مساواة الناس أمام القانون. وكل هذه أفكار حملها الاشتراكيون فى برامجهم عند ما أخفقت البرجوازية فى تحقيقها. فالبرجوازية لم تكن تجرؤ حتى على وضع هذه الأفكار فى برامجها. ولذلك فعندما وجد الاشتراكيون أن الطهطاوى تكلم عن برنامجهم الذى يحملونه اعتبروه اشتراكيا، فى حين أنه لم يكن يتعامل مع نفسه على أنه اشتراكى حينما كتب ذلك.

بالنسبة لما قاله السفير بهى الدين فيما يتعلق بربط تاريخ الفكر الماركسى وعلاقته بالفكر المصرى بواقع اليوم، فبالتأكيد هذا شىء مهم ومفيد وضرورى أن نتحرى علاقة الفكر الماركسى بواقع اليوم، وهذا ليس حرصا على الفكر الماركسى وتجديده مثلما نتحدث عن تجديد الفكر الدينى حينما نجد أن هناك أفكارا علمية تجاوزته، فهو إن لم يكن فكرا يواكب الواقع فلا داعى له، وإنما هو فقط من باب معرفة هل المشروع التحررى للإنسانية مازال مطروحا أم لا؟ وأشكال الاغتراب التى تعانيها الإنسانية من الاستغلال والقمع مازالت موجودة أم لا؟ وعلى ذلك فما محل هذا النزوع التحررى من الاعراب اليوم؟ بالطبع هذا سؤال مهم. لكنه سؤال كبير ربما أكون بطرحى لبعض بدايات الفكر الماركسى أسهم فى وضع نقطة للتفكير والتأمل.

الأستاذ صلاح عدلى يتكلم عن تصور قصور البرجوازية ليس فقط فى الناحية الاجتماعية ولكن فى التحليل الفكرى. وأنا بقدر ما غير موافق على ذلك لأن



البرجوازية كانت أكثر راديكالية فى تحليلها الفكرى عن حركتها الاجتماعية. بالطبع حدث نكوص فيما بعد نتيجة لإدراك البرجوازية لضعفها وعدم قدرتها، إلا أن لحظات التآكل الثورى تطرح آفاقا للفكر لا يستطيع أن يتجاوزها فى حالة الحرب معه. فنجد أن عدداً من المفكرين أنفسهم يتراجعون عن فكرهم بعد ذلك، سواء كان طه حسين أو منصور فهمى أو غيره لكن فكرتهم مازالت باقية وفعالة.

فى هذا الإطار أرى أن المثقفين الماركسيين كانوا امتدادا لمشروع التنوير والتحديث نفسه بكل ما طرحه من تحديات أمام الفكر المصرى.

عدم تطور الفكر الفلسفى الماركسى فى مصر أنا أرى أن الذى لعب الدور الأكبر فيه هو فرض الماركسية اللينينية كما صاغها ستالين كإطار فلسفى للإبداعات المترتبة عليه بمعنى أن هذا هو الذى لم يكن ممكنا الخروج عليه من الناحية الفلسفية فى مصر. فى حين أننا نجد مفكرا مثل جرامشى يتكلم عن أنه يتعجب لماذا يقال عن الماركسية أنها فلسفة مادية فى حين أن ماركس ليس له علاقة بالمادة التى سماها هو فلسفة الممارسة العملية. فالماركسية لم تأت لكى تقدم لنا تحليلا لكيفية عمل الطبيعة، إنما تحليل للتاريخ كيف يسير. وهذا إطار مختلف تماما عن المادية الجدلية التى كان يتكلم عنها ستالين فى الطبيعة ثم انطلاقا من الطبيعة إلى تاريخ الإنسان. فالالتزام بهذا الإطار الفلسفى لعب دوراً كبيراً فى تعويق الفكر الفلسفى الماركسى فى مصر.

بالنسبة لدور الأجانب فإننى أعتقد أن البحث عن دور للأجانب يكون فى مجال الحركة وفى التحالفات وفى البرامج والتكتيكات، أما فى الفكر فالتأثير لن يكون كبيرا. لأن الفكر إما أن يبسط أو يترجم. وهناك مصادر نظرية أصلية سواء كانت أجنبية أو مصرية نستطيع أن نتعرف من خلالها هل حدث تحوير لهذا الفكر أم لا. وهذه مسألة ينبغى أن نتعامل فيها مع الأجنبى أو المصرى على قدم سواء.

فيما يتعلق بما قاله د. مجدى بشأن الترجمة فبالطبع هناك فحص نقدى للترجمة وعودة للأصول التى ترجمت عنها وعملية لتفسير تطور المصطلح. فمثلاً نجد أن أحمد رفعت فى ترجمته لكتاب "الدولة والثورة" يترجم كلمة. البرجوازية بحوالى ١٧ كلمة فى نفس الكتاب. مرة أصحاب رؤوس الأموال - الوجهاء، والنبلاء - الأعيان - ذوى الأملاك لكن الكلمة المترددة دائماً كانت الأعيان وهذه كانت أول ترجمة للبرجوازية. وذلك لأن لينين يتكلم عنها فى "الدولة والثورة" باعتبارها الطبقة السائدة التى تملك السلطة والتى تأخذ بناحية المجتمع وليس باعتبارها صاحبة المصانع. وفى مصرفاً فإن المقابل لها فى هذا الوقت كان طبقة الأعيان. لأنهم أصحاب مجالس المديريات والجمعية

العمومية.
فالانتخابات كانت بالضرائب. الذى يدفع ٥٠ جنيه فى السنة كان هو الذى يرشح والذى يدفع ٣٠ جنيه كان هو الذى ينتخب وبالتالى كانت طبقة الأعيان بالنسبة له هى البرجوازية . رغم أنها فى الماركسية طبقة مخالفة لذلك تماماً.
أما فيما يتعلق بمسألة أننا بنظرنا للأفغاني أو للطهطاوى أو محمد عبده بشكل ما فإننا نحمل التاريخ أكثر مما يحتمل فأنا أرى أن هذا فى الحقيقة نقد معوق للنقد عندما نقول لمن يأتى لينتقد الطهطاوى أو الأفغانى أنت فى القرن العشرين فكيف تحكم عليه وهو ابن القرن التاسع عشر؟! فلابد أن يكون هناك فحص نقدى لكل هؤلاء الناس وماذا تركوا لنا.
أنا لست متضايقاً من الأفغانى ولا أتكلم باعتبارى مختلفاً معه. أنا أتكلم على اعتبار أنه كان هناك مجتمع فى لحظة تاريخية معينة يريد معرفة ما هى الحركات الاجتماعية فى الغرب فماذا كانت المصادر المتاحة له؟
وأنا أقول أن هناك مصدراً قدمه الأفغانى اسمه رسالة الرد على الدهريين قال فيه كذا وكذا. وهذا المصدر خلق مشكلة منذ بداية التعرف على هذه الحركات. مشكلة استمرت لقرن كامل وممكن أن تستمر قرون وهو أننى أتعامل مع الظاهرة من البداية تعاملاً تنفيرياً بدون أن أعرف عنها أى شىء. أنا لا أقول عنه لماذا لم يصبح ماركسياً أو لماذا لم يمتلك أدوات تحليل علمى فهذا لا يهمنى؟.
فأديب اسحق كان يعيش معه فى نفس الوقت ولكن تعامله كان مختلفاً . فلابد أن أميز بين الاثنين. بمعنى أننى لا أقول أن الاثنين كويسين أو وحشين . ولكننى أقول أن هذا يختلف عن ذالك فى كذا. وهذا يحاول أن يتعامل مع الظهرة موضوعياً ويدخلها فى مشروع لتوعية البرجوازية الوطنية والثانى شعبوى ديما جوجى بوضوح شديد.
فيما يتعلق بمفهوم غياب الفاعل التاريخي. أنا لا أفهم ما تقوله فأنت تطرح الفاعل التاريخى وكأنه لو كان موجوداً كانت المشاكل ستحل . المفترض أن الفاعل التاريخى من الممكن أن يكون سلبياً أو إيجابياً. أى أن الأعيان فاعل تاريخى والبرجوازية الوطنية فاعل تاريخي. أما الفاعل التاريخى وقدرته وامكانياته على التأثير وتغيير شكل المجتمع فموضوع مختلف ويرجع لتحليل الفترة الاجتماعية. أما الفاعل التاريخى بشكل عام فأنه موجود فى أى مجتمع أيا كانت درجة تخلفه.
بالنسبة للأستاذ مدحت فيما يتعلق بالفكر الاشتراكى فى مصر باعتباره ابنا للواقع فالحقيقة أن أنصار الهوية وضعونا فى مشكلة وهى أننا عندما نأتى لنتكلم عن الفكر إذا قلنا غربٍ فإننا نشتمه وحتى نمدحه لابد أن نقول عليه أنه يخرج من الواقع.

وأنا فى رأيي أن تشابك المصالح الاقتصادية فى العالم أياً كان الشكل الدرامى الذى اتخذه الاستعمار والامبريالية يلغى مسألة أساسية وهى أن يكون هذا الفكر ابنا للواقع أو قادماً من الخارج. فالمهم هو مدى الذكرة. فبالطبع عندما استحضر من الغرب أى مفهوم لا ينطبق على وضعى بشكل تام فإنه يكون عيباً فى حد ذاته وذلك ليس لأنه غربى إنما لأنه لا يفسر أى شىء.

ولكننى عندما أجد أن هذه الفكرة تفسر مظاهر معينة فى مجتمعى وحاملة لخطاب معين من شأنه تحريك الناس لاصلاح هذا المجتمع تكون فكرة فعالة بصرف النظر، عن مصدرها.

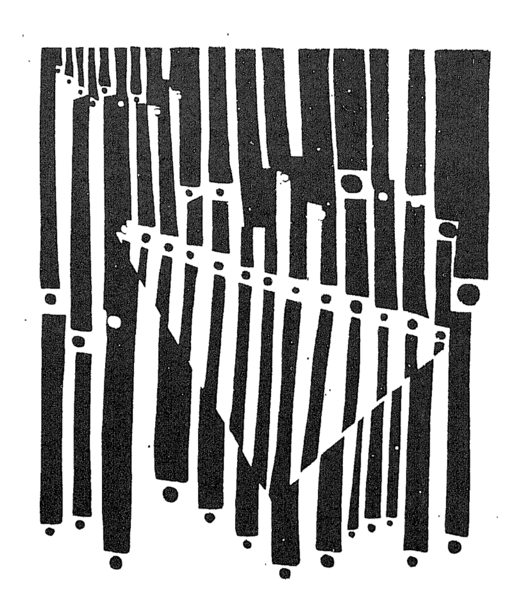
بالنسبة لأثر الفكر الماركسى على الإضرابات العمالية. انا تكلمت بشكل عام عن أثر الفكر الماركسى فى معركة الأفكار ولكننى لم اتعرض له فى إطار ما ترتب عليه من اصلاحات اجتماعية أو مدى تأثر من نادوا بالإصلاح الزراعى بالفكر الماركسى أو مدى تأثر من أسسوا نقابات العمال به فهذا مجال كبير جداً وممكن البحث فيه.

فريدة النقاش:

شكراً جزيلاً لدكتور "أنور مغيث" لأنه امتعنا جداً و ذكرنا بأشياء كثيرة كانت الموجة المعادية للاشتراكية بعد انهيار الاتحاد السوفيتى ومنظومة البلاد الاشتراكية قد غطت عليها وحاولت أن تقول أنها أصبحت خارج التاريخ.

الملاحظة التى استوقفتنى كثيراً هى كانت فى تحديد د. أنور للأسباب التى سهلت تقبل المثقفين المصريين للماركسية وهى أنها دخلت عن طريق الماركسية اللينينية وأنا أذكر فى عيد ميلاد الأستاذ محمود العالم السبعينى أن مجلة «أدب ونقد» أجرت معه حواراً طويلا احتفالا به. وقال فيه أنه كان وجوديا متحمسا جداً وأنه عرف الماركسية عن طريق لينين" وليس عن طريق قراءة ستالين للينينية،عن طريق اللينينية فى أصولها الأولي. وأنا أعتقد أن هذا الاستنتاج يطرح علينا سؤالا مهما جداً وهو هل مازال تحليل لينين للظاهرة الامبريالية قائماً فى ظل انهيار التجربة الاشتراكية الأولى والقطب الواحد المهيمن على العالم؟ وهل الخصائص الجديدة للامبريالية تجعل هذه الفكرة بالية وقديمة وتنتمى للأرشيف وللتاريخ أم أن هناك إمكانية لتطويرها وتجديدها.

الشىء الآخر هو صياغة لينين للحزب. أنا أعتقد أن الأفكار الأساسية التى قالها لينين عن الحزب والفكرة التى تنتقد كثيراً جداً الآن وهى المركزية الديمقراطية كانت نتاجاً لظرف تاريخى فيه ملامح من الظرف الحالى فى مصر . فالمجتمع متخلف ، الصناعة ليست متقدمة، الطبقة العاملة صغيرة جداً وأعدادها محدودة بحيث لم تكن تتجاوز ٣٪ من نسبة السكان فى ذلك الحين،



وبطش شديد جداً. فولدت هذه الفكرة التى يعتبرها الآن الكثير من الكتاب والمفكرين شماعة لتعليق كل أخطاء التجربة وأسباب انهيارها . وأعتقد أن هذا موضوع نحتاج لمناقشته سوياً. وكنت أود أن أسمع رأى د. أنور فيه.

النقطة الثالثة التى أود الحديث عنها خاصة بإضافات الصديق مجدى عبد الحافظ حول فكرة القطيعة مع التراث. القطيعة مع التراث لا تعنى أننا سنجمع كل التراث ونضعه جانباً ونقول إنه لا يعنينا.

من ألف سنة قال الجرجانى أن الشعر بمعزل عن الدين .. هذا ميدان وذاك ميدان. أما نحن فإن أياً من المثقفين التنويريين سواء كانوا ليبراليين أو ماركسيين لم يستطع أن يخوض بحرية فى هذه الساحة بشكل يجعلنا نصل للحدود الفاصلة بين الموضوعات . كما أننا لم نتجاوز جميعاً فكرة القراءة المستنيرة للدين. وهذا مشروع ينبغى أن يكون مطروحاً بالمبرر نفسه الذى نقوله لأنفسنا فى عدم طرحه وهو هيمنة الجماعات الدينية.

على العكس إن هيمنة الجماعات الدينية تدعونا لطرح هذه القضية بشجاعة وبقوة وندافع عنها وعن حقنا وعن حق قطاع من المجتمع فى أن يدعو لهذه الفكرة ويدافع عنها ويشكل لها جمهورا ويكون حولها ثقافة.

عبد الشكور حسين:

أشكر د. أنور مغيث ولكن لدى ملاحظة على ما قاله د. مجدى عبد الحافظ وهى أن كل الناس العظام لم يكونوا أصحاب الطبقة نفسها . فلا يقلل من قدر ماركس أنه لم يكن عاملاً ولكنها ميزة عظيمة لأنه اكتشف ما هو صحيح وما هو جوهرى فى الصراع الإنسانى وحدده. وكذلك فإن انجلز لم يكن عاملاً. وفى تاريخ البشرية لم يكن تولستوى عاملاً حينما اقتنع بالاشتراكية . وأنا أود أن ألفت النظر إلى أنه منذ دخول الفكر الاشتراكى لمصر كان هناك طبقة عاملة وكانت هناك برجوازية سواء بالشكل الجنينى أو بشكل آخر . وكان هنالك مجال لبروز فكر اشتراكى قوى . ولكن أدوات الاستعمار وأدوات العالم القديم كانت قوية . بالإضافة إلى أن التجربة الاشتراكية الأولى كانت قد نشأت واصبح هناك تنمر فى الرأسماليات العالمية والمحلية وهذا يجب أن يوضع فى الاعتبار.

الشىء الثانى أننا يجب أن نقيم الناس فى حدود زمانها ومكانها. هذا التقييم لا يهدف إلى خلق مشاكل . فنحن حينما نأتى لنقيم جمال الدين الأفغانى ونقول إنه حجب الفكر الاشتراكى فنحن لا ندينه وإنما نقيم ما حدث لكى نعرف الأخطاء سواء كانت لنا أم علينا.

محمد الجندى:

. أعتقد أن رسالة د. أنور مغيث لو كانت منشورة أو كنا أطلعنا عليها كنا سنجد تفاصيل أكثر حول تاريخ الفكر الاشتراكى. ولكن لى بعض الملاحظات:

د. أنور تعرض أكثر للفترة التى سبقت الأبعينات وبالتأكيد نحن نحتاج لذلك لأن هذه الفترة مجهولة لدينا أكثر من فترة الأربعينيات ولكنى أعتقد أن هناك أشياء مهمة كان يجب التعرض لها فى فترة الأربعينيات. مثلاً كانت هناك المجلة الجديدة والتى أعتقد أنها لعبت دوراً كبيراً فى تاريخ الفكر الاشتراكى فى مصر فى الأربعينيات. كذلك لم يتعرض د. أنور لتأثير الماركسية فى الفكر المصر الحديث فى تلك الفترة. ففى هذه الفترة ظهرت الكثير من التيارات الاشتراكية التى يجوز أنها تأثرت بالماركسية أو لم تتأثر وأظن أنه كان يجب إيضاح ذلك.

أنا اختلف مع ما ذكره د. أنور مغيث من أن الماركسية اللينينية هى التى كانت تميز الفكر الاشتراكى فى الأريعينات. أو أن ظهور اللينينية جاء فى ذلك الوقت، لأن اللينينية كانت موجودة قبل ذلك. بالطبع كان هناك عدد كبير من المفكرين الاشتراكين غير المرتبطين باللينينية. ولكن كان هناك لينينيون والدليل ترجمة كتاب الدولة والثورة للينين.

الحزب الشيوعى فى ١٩٢٤ كان مرتبطاً بالأممية الثالثة وكان مرتبطاً بلينين ولكننى أعتقد أن الشىء المميز أساساً لفترة الأربعينيات هو أن الفكر الاشتراكى كان له دور أساسى كموجه للحركة الوطنية فى مصر. وأنا عتقد أن الفكر الذى ظهر فى هذه الفترة كان به الكثير من الأشياء التى لم يتم التعرض لها كالمجلات التى ظهرت فى هذه الفترة مثل الفجر الجديد والطليعة والضمير وأم درمان والجماهير، وكذلك الكتب التى ظهرت فى هذه الفترة مثل أهدافنا الوطنة ورد أبو سيف يوسف على العقاد وكثير من الكتب الأخرى ولو انتقلنا لما بعد ذلك سنجد الكثير أيضاً.

د. منى طلبة:

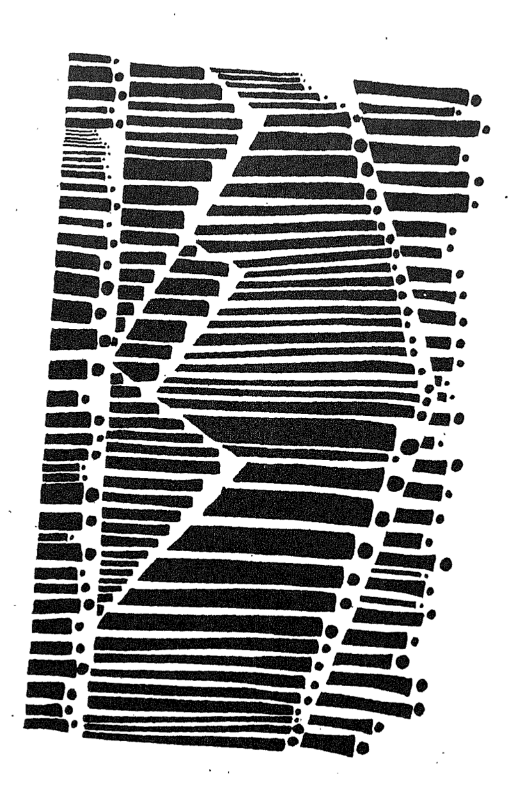
فى البداية أقول إننى متطفلة على الاشتراكية فأنا أعتبر نفس وطنية وليس لى نشاط حزبى ولكن من الجائز أن تكون هذه النظرة مهمة وهي: كيف أرى الآخر وكيف أرى التجربة الاشتراكية من خارجها وليس من داخلها؟

هناك نقطة أساسية أشار لها الأستاذ "العالم" وكانت مهمة جداً وهى فى رأيى ما ميزت ورقة د. أنور عن أى كتابات أخرى فى الماركسية، تتمثل فى رصده لآليات تطور الاشتراكية فى الواقع المصرى بنقاط تفصيلية واضحة ولكن أظن أن الغاية الأساسية من هذا الرصد لم تكن متماشية أو منسجمة مع هذه الروح الراصدة لآلية تطور الفكر الاشتراكى.

أنا أظن أن غايته الأساسية لم تكن رصد آليات الفكر الموجودة فى الثقافة المصرية والتى انتجت هذا الفكر الاشتراكى ولكن كانت غايته مثلما ظهر فى رده إبراز المشروع الثقافى الماركسى كمشروع تحريرى إنسانى بصفة عامة. وأنا أظن أن هذا النوع من القفز على الواقع المصرى إلى المشروع التحررى الإنسانى للماركسية يبرز نوعاً من الخلل بين الغاية من البحث وإجراءات البحث.

محمد فرج:
فى البداية أشكر د. أنور واللجنة المنظمة لأنهم أتاحوا لنا فى هذه الزمن الردئ أن نناقش أشياء خطيرة على المستوى الفكرى والسياسى أنا أتصور أن الفكرة الأساسية هى الفكرة الخاصة بتأثير الفكر الماركسى على فكر آخر، فهى هنا تطرح عملية انتقال منظومة فكرية معينة ناتجة عن مجتمع معين بغض النظر عن موقفنا مما فى الداخل أو الخارج أو الأممية. متابعة هذه العملية الانتقالية بالنسبة لمصر وبالنسبة للفكر المصرى مهم ولكن على ألا نحمل الواقع المصرى أو الواقع المتلقى أكثر مما يتحمله كواقع أو كمفكرين.
بالنسبة للفترة الأولى وهى فترة القرن التاسع عشر . أنا لم أكن أتصور أنه فى سنة ١٨٩٠ وعقب رحيل ماركس وفى الفترة التى مازال فيها فكره يتبلور عبر إنجلز أن يحدث أى انتقال لفكر ماركس إلى مصر سواء كانت انتقالاً تفصيلياً أو برنامجياً كما لم أكن أتصور أن يكون هناك مفكرون فى مصر قادرون على تلقى هذه الفكره بهذا الشكل.
بالنسبة للفكرة الخاصة بنقل هذه الأفكار لمصر. نحن لا نريد أن نبالغ فى الجانب الآخر الخاص بالتطور المختلف نوعياً فى مصر ونقول إنه قد نشأت طبقة عاملة فى مصر قبل ثورة ١٩١٩ أو أى شىء من هذا القبيل.
لكن فى ظل نشأة الحركة الوطنية المصرية كانت الروافد المختلفة للماركسية موجودة بحيث لا نستطيع أن نتكلم عن اللينينية فى طابعها الستالينى فقط. فلقد كان هناك فكر ماركس الماركسى أو ماركسية كارل ماركس عبر المفكرين وعبر الكتابات ونظريات الأدب . وعبر الثورة اللينينية وانتصاراتها وجددت الماركسية اللينينية والتروتسكية فى مصر. فالثورة الروسية خلقت فى مصر تيارين. تياراً ماركسيا لينينياً وتياراً تروتسكيا، وذلك بغض النظر عن حجم كل منهما.

د. شريف حتاته:
المحاضرة أوحت لى بالفعل بأشياء مختلفة. فأنا عندما أرجع للوراء أجد أننى



كنت قارئا مجتهدا للنصوص الماركسية. كنت أقرؤها وأنا أعتقد أنني أفهمها واكتشفت بعد مرور السنين إنني كنت أقرئها ولم أكن أفهمها. أما الآن فأنا أقلعت عن قراءتها . ولذلك فأنا اتساءل هل أنا أقل ماركسية مما كنت أيامها أم أكثر ؟ لماذا أطرح هذا السؤال الآ ؟

أنا اليوم عندما أقرأ أى كتاب أو أطلع على أى شىء لا أفكر فى ماذا تقول الماركسية بالنسبة لهذه المسألة؟ أنا أقرؤها وبعد ذلك يعمل مخى بطريقة معينة ولاحظت أننى الآن بدلا من أن اهتم بماذا تقول فقط فإننى أهتم بمردودها العملى بالنسبة لتفكيرى وبالنسبة للوضع الذى أنا موجود فيه. وهذه هى النقطة التى أود أن أقولها لأننى أرى أنها مهمة فى كل الدراسات التى سنقوم بها.

محمود أمين العالم:

قبل أن يتكلم أنور أود أن أقول أننى سعيد بهذا المستوى من المناقشة ، نحن نريد الصراحة الكاملة والتفتح الكامل فى هذه الندوات. وثابت من مناقشتكم جميعاً أن كل واحد منكم وضع يده على عامل من العوامل. فليس هناك عامل واحد نستطيع أن نفسر به الظاهرة. فهناك العامل الخارجى وهناك العامل الداخلي. وهناك الوضع المزدوج الذى تكلم عنه د. شريف وهو الوافد والموروث والصراع بينهما. وهناك الاختلافات بين الدينى والعلمى. وهناك أشياء عديدة جداً فى المجتمع.

أخطر شىء أن نفسر المسألة فى حدود دينيه بحته أو حتى حدود مجتمعيه حتى قاعدية واحدة أو جدود أنا وحديه بحتـه، وحدى أنا بدون رؤية العالم وبدون رؤية تاريخية للظاهرة وتعقدها. ولذلك فالمهمة صعبة وليست سهلة. ولذلك فلابد أن نتسع لبعضنا البعض ولا نعتبر أننا سنضع نقطة نهائية على كل شىء.

حقيقة أن هذا العرض التاريخى الذى مازلت مصراً على أنه كان يحدد إشكاليات كل مرحلة هو منهج جيد جداً. كيف نتابع التاريخ؟ لأن التاريخ فيه عوامل الواقع المحلى التى تتولد فيه؟ ثم أيضاً كيف ننظر ؟ فكما قال د. مجدى أن أخطر شىء عندنا أننا لانحسن التنظير أى اكتشاف القانون السائد.

أنور اليوم حاول أن يكون فى كل مرحلة القانون السائد وأن يضع أيدينا على الفاعل الأساسى فى كل منها. ولكن الا يوجد فى تجربتنا- مثلما قال د. شريف - قانون سائد لدينا نريد أن نكتشفه بتجربتنا دون التمسك بأشياء تأتى من الخارج. لكن كيف يحدث هذا ؟

البعض يقولون أنه عندما أتت الثورة الفرنسية إلى مصر تكونت حضارة

مصر و تكونت الثقافة المصرية. هذا كلام غير صحيح فى رأيي فأنا أرى ولقد كتبت هذا الكلام مسبقا أنها طمست- ما قاله اليوم د. شريف- النمو الذى كان نابعاً ذاتيا من القرن الثامن عشر.

لقد كان هناك، نمو ذاتى فى القرن الثامن عشر وأتت الثورة الفرنسية وفرضت من الخارج قبعة أو فرضت بنية اقتصادية معينة أو نمط إنتاج معين. أنا لا أهاجم هذا النمط ولكننى أقول أن هذا النمط فرض على من أعلى.

أما أزعم أننا مازلنا- مثلما قال د. شريف ومثلما ظهر من الأزمة المهمة التى عرضها أنور فى كل تاريخنا- نريد أن نكتشف كيف ننمى فكرنا تنمية ذاتية دون قطيعة لا عن الغرب ولا تراث الغرب. ولكن نكون مع الزمن ونعبر عن أنفسنا ونكون إيجابيين فى حركتنا.

د. أنور مغيث:

سأرد بإشارات سريعة على ما أثير من تساؤلات بالنسبة للأستاذ محمد الجندى أنا بالفعل لم أغط كل الزوايا والنقاط فأنا كنت اتكلم عن الاشتراكية بشكل عام إلى حين تأسيس الحزب الاشتراكى ثم الحزب الشيوعى.

وبعد ذلك بدأت اتكلم عن الماركسية. لكن كان هناك تيارات اشتراكية أخرى تتسمى بأسماء مختلفة. فمثلا كان سلامة موسى ينسب نفسه دائما إلى الفابيين. وكان راشد البراوى يعتبر نفسه متبنى لبرنامج العمال البريطاني. فبالفعل كان هناك تيارات أخرى موجودة ولكننى ركزت فقط على التيار الماركسى.

فيما يتعلق بكتاب الدولة والثورة والذى ترجمه أحمد رفعت الذى كان من أنصار الجامعة الإسلامية وليس له علاقة بلينين فإننا سنتعرض بالتفصيل مع كل الترجمات فى الندوة القادمة لنعرف لماذا ترجم هذا الكتاب.

بالنسبة لدور الماركسية الموجه للحركة الوطنية بالطبع كان للتيار الماركسى تأثير لا ينكر فى الحركة الوطنية وعلاماته فى ذلك بارزه. فبعد فشل المشاريع البرجوازية فى حل المسألة الوطنية مع بداية الأربعينيات كانت الحركة الشيوعية هى التى تضع أجندة العمل للحركة الوطنية وللمجتمع كله. ولقد تكلم د. أنور عبد الملك فى أبحاثه فى باريس عن الحركة الوطنية فى مصر وتكلم عن المدرسة الماركسية المصرية وقال إن هناك مدرسة داخل الماركسية العالمية اسمها الماركسية المصرية. وأنها مدرسة مبدعة ليس فقط لمصر وحدها ولكن لتجارب العالم الثالث كله فى مسألة تعرضها للحركة الوطنية.

أنا أرى أن تصور د. أنور عبد الملك صحيح ولكن من وجهه نظرى أن هذا كان إبداعها وأيضاً كانت هذه حدودها فالتحامها بالحركة الوطنية وتبنيها لها

ودفعها لأشكال من المقاومة أكثر جذرية كانت مسألة مطروحة على المجتمع ومسألة حيوية لأنها تتعلق بحياة الناس إلا أنها كانت تمثل نوعاً من الحدود الفكرية والنظرية التى وقفت أمام تطور الماركسية المصرية فى مجالات أخرى.

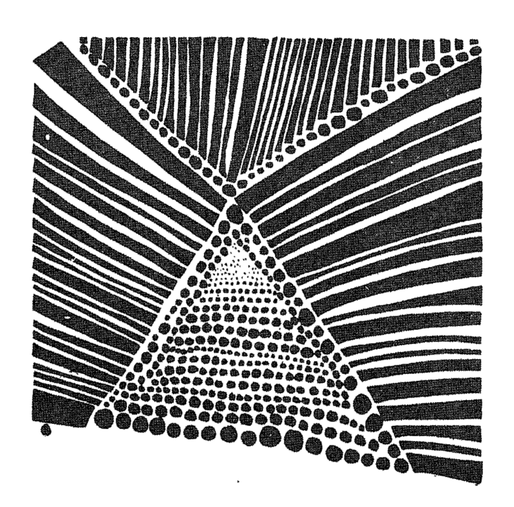
بالنسبة لدكتوره منى طلبه. حول مسألة الخلل بين الآليات وبين الغاية فى البحث وأن الغاية كانت تدور حول التحرر الإنسانى العام بينما أنا أبحث داخل مصر فقط فهذا ليس خللا ولكن هذا شيء ضرورى حتى يكون للآليات معنى. فلابد أن يكون لدى هدف عام أراه.

بالنسبة لمسألة المثالية والأصولية أنا لا أعيب على الماركسيين المصريين ولا على لينين ولا على جرامشى أنه أضاف على ماركس أو أنه لم يترك ماركس كما كان هذا غير صحيح لأن ماركس نفسه لم يترك نفسه كما كان. لأنه بدأ بانتقاء النضال الليبرالى من أجل حقوق الإنسان على اعتبار أن هذا هو التحرر فى إطار برجوازي. ولكنه بالنضال العملى اضطر أن يدافع عن حقوق الأقليات واضطر أن يدافع عن حقوق اليهود لأنه كان يلزم لخلخة ديكتاتورية البرجوازية. لكنه مع نضال الشعب الإيرلندى اضطر أن يقول إن الحركة الوطنية لها دور. المسألة هنا لا تعنى أنه ترك الأممية التى. تكلم عنها وظل مع نضال الشعب الإيرلندى بالعكس، الإطار الأممى هو الذى جعله يقدر ويثمن الدور الوطنى وعلى هذا الأساس تمت إسهامات التيار الماركسى الكلى فى الحركة الوطنية.

فمثلا كان أكبر إسهام فى الحركة الوطنية هو ما قام به اوتوبور والماركسيون النمساويون قبل الحرب العالمية الأولى حيث كانوا فى إطار الإمبراطورية المجرية النمساوية والتى كانت تشمل الصرب والكروات والبوسنة والهرسك والنمساويين والمجرين. وكانوا يريدون عمل نشاط ماركسى فكانت مسألة القوميات مسألة أساسية لا يمكن تجاهلها بالنسبة لهم.

وكذلك كان إنجاز لينين أيضاً حيث كان من وجهة نظره أنه يجب على الأحزاب الشيوعية أن تتبنى حق الأمم فى تقرير مصيرها وذلك فى مواجهة أحزاب الاشتراكية الدولية فى الأممية الثانية والتى كانت تساند دولها فى الاستعمار وفى الحرب.

كل هذه إنجازات فى إطار دعم المسألة القومية ولكن الشيء الأساسى أو الهدف الأساسى الذى كان مطروحاً هو النضال الأممي. فلو كان لينين تمسك بالإطار الأممى فقط لم يكن سيطرح شعار حق الأمم فى تقرير مصيرها وكان تمسك بأن تحارب روسيا حتى تستولى على أرض من ألمانيا وبالتالى الهدف كان هو المشروع التحررى الإنسانى بكل الطرق. وهى غاية يجب ألا تغيب عند



التحليل، وعند تحديد الشعارات ودورها فى التعامل مع الواقع.

بالنسبة للأستاذ محمد فرج وما قاله حول «إن تطور الماركسية فى مصر تم فى عملية ثورية مثلما حدثت الماركسية أساسا فى عملية ثورية». فعلى الرغم من أن ماركس قد ظل ٢٥ سنة فى مكتبة المتحف البريطانى يقرأ ويكتب فقط إلا أن الواقع ظل فى ذهنه باستمرار وكان فى حوار مستمر معه وكان وجوده فى المكتبة رداً على الواقع فبدأ يكون الأممية الأولى أثناء ثورة ١٨٤٨. فعندما جاءنا نابليون الثالث وحدثت الثورة المضادة فى ألمانيا وفى فرنسا جلس يدرس . ولكن عندما حدثت كميونة باريس خرج والتحم مع الواقع. وهذا لم يحدث مع ماركس فقط وإنما حدث فى مصر أيضاً حيث كانت الحركة الماركسية مرتبطة بالعمل وبنشاط الماركسيين أنفسهم وبالتحاماتهم الواقعية.

ولكننى ركزت على الجانب الفكرى حتى أقوم بعمل رصد أو حصاد عام. فأنا تصورت أن هناك قارئاً عمره ٢٠ سنة يريد أن يتعرف على الماركسية وعما تكلمت عنه فى مصر فرصدت الكتب التى أمامه فى المكتبة والتى من الممكن أن يقرأها وعملت لها تحليلا نقديا. وهذا ليس معناه أن هذه هى الماركسية أو أن هذا هو ما قام به الماركسيون فقط.

بالنسبة للأسئلة التى طرحها د. شريف فيما يتعلق بإمكانية أن يخرج المجتمع المصرى فكراً أيضاً ففى هذه الحالة لن يكون هذا فكر ماركس وهذا يذكرنى بتعبير لأحد الماركسيين المصريين يقول إننا نريد فكر ماركس مصريا ١٠٠٪ فإذا كان هذافكر ماركس فلا يمكن أن يكون مصريا ١٠٠٪ فعلى الأقل علينا أن نعطى كلمة ماركسية ولو ١٪ أو أن يكون هناك جزء من الخارج.

أما أن يكون هناك فكر مصرى معبر عن ظروف مصر بمعنى أنه أداة جيدة فى تفسير هذا الواقع أو أنه طرح استراتيجى فى متناول هذا الواقع أن يحققه فهذه مسألة ليس بالضرورة أن يساهم فيها تراثنا وحده، فممكن أن تساهم فيها كل الأفكار الأخرى الموجودة فى العالم كله بدرجة أو بأخرى.

أما فيما يتعلق بأننا لدينا إحساس بأن الماركسية أو الليبرالية أو الداروينية جاءت وركبت فوق الواقع وأنها ليس لها جذور فيه فأنا اعتقد أن هذا من الصعب تصوره الآن. لأننا لو نظرنا إلى الواقعفى كل تجلياته فى طريقة حياة الناس وفى الأثاث الموجود بالشقق وفى التليفزيون وفى السينما وفى الأدب وفى المسرح سنجد أنفسنا أمام واقع حصيلة للعديد من التفاعلات بحيث يصبح الكلام حول أن هذه الأفكار ليس لها علاقة بالواقع هو الذى ليس له علاقة بالواقع. لأن الواقع حصيلة لمجموعة من التفاعلات موجودة وفرضت نفسها فى حياة الناس اليومية. ولم تعد مجرد أفكار عند المثقفين. فبالتالى الدعوة الخاصة بأن القرنين الماضيين كانا نتاج لأشياء مستوردة لم تثبت نفسها فى الواقع.

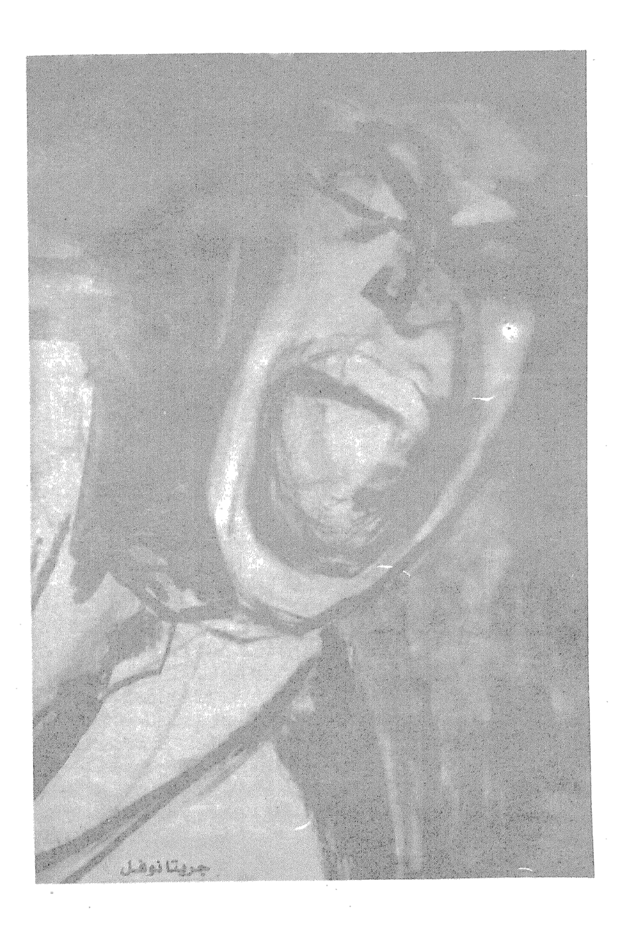
أفمن يبدعون كمن لا يبدعون؟

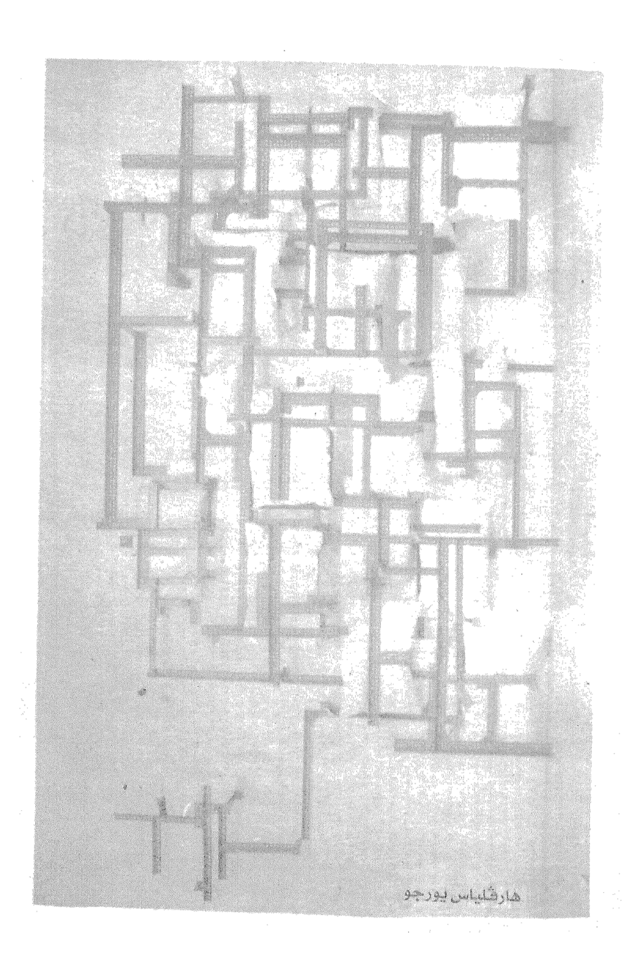
جولة فى بينالى الإسكندرية

د. كاميليا صبحى

ونحن بعد طلاب، كانت مكافئة جامعة عين شمس لنا بعد حصولنا على المراكز الأولى فى مسابقة الفنون التشكيلية ألتى تنظمها الجامعة، رحلة إلى بينالى الإسكندرية ، كى نتعلم ونرتقى بإبداعاتنا ونفهم أننا مازلنا فى بداية الطريق. مازلت أذكر ، وقوفنا أمام الأعمال الفائزة، وغير الفائزة، وانبهارنا بها، وبتقنياتها، وبالمفاهيم الجمالية الجديدة التى تحملها. بل ومازلت احتفظ بصور لأجمل الأعمال التى أثرت فينا... ومنذ ذلك الحين؛ وكلما سنحت لى الفرصة، لا أخلف البينالى ميعاد. أذهب إليه وأنا على يقين من أننى سوف أري خلاصة ما أبدعه حوض البحر الأبيض المتوسط.. فماذا حدث...؟

المكان هو المكان، ولكن ما أراه ليس ما عهدته وما ألفته عيناى وما أهلت نفسى لرؤيته. الجوائز تملأ القاعات، وانظر إلى الأعمال الفائزة فلا أفهم! ولكننى أفهم جيدا أنه حينما تكثر الجوائز الشرفية وجوائز لجنة التحكيم، لا يصبح فى النهاية للجوائز ذاتها قيمة، فقيمة الجائزة تكمن فى أن عددا محدودا


جريتا نوفل


هارشلیاس یورجو


حمود شنتوت

استحقها، وفقا لمعايير جمالية واضحة المعالم، أما الانطباع الذى ساد بين الحاضرين، فهو أن الجوائز حجبت عمن استحقها ، لتعطى لمن لم يستحق.

وبفطره العين المحبة للجمال ، والتى ترى القبح قبحا، قال أحد الزوار وهو ينظر لعمل مصنوع من الحديد الصدى: "بس هو ليه ما دهنش الحديد بدل ما هو مصدى"؟! وضحكت، فالتكوين كان فى حد ذاته جميلاً ، وتذكرت ما كتب عن جماليات القبح. ولكن جماليات أو ما يشاؤن من ألقاب.. تظل كلمة "قبح" تتناقض وتتعارض وفكرة "الجمال".

هل أصبح المعيار هو الخروج عن المألوف ، أو الـ Ecart كما يسمونه فى النظريات اللغوية؟ ولكن حتى الخروج عن المألوف تحكمه قواعد ، فحينما بدأ سيزان يتمرد على الجماليات الكلاسيكية فى الفن، وحينما جرؤ فأظهر لمسات فرشاته ترسم الضياء على اللوحات، كان مخالفا للسائد والمألوف، ولكن من منا يجرؤ على وصف لوحاته بالقبح؟ هى خروج عن المألوف ، ولكن فى اطار جمالى يسر العين ويشرح الفؤاد ويسمو بالروح مع شفافية اللون والخط والبهاء المنبعث من اللوحات، وحينما رسم فان جوخ حقوله ووروده، لم تكن صورتها هى المألوفة فى ذلك العصر، وإنما بكل قوة الوانة الملتهبة تحت وهج شمس رروحه التى لم تهدأ، اعطانا نموذجا مختلفا من نماذج الجمال.. والنماذج كثيرة، وهى وإن خرجت عن المألوف تظل تدور فى دائرة الجمال..

ولا يعيب الحديد أنه صدئ، فالصدأ الخارجى له صفة تعبيرية و"جمال" التكوين ورشاقته جعله فى النهاية عمل له جمالياته الخاصة، ولكن أن يتحول النحت كما رأينا فى هذا المعرض إلى أكوام متراصة من أشياء متنافرة لمجرد جذب الانتباه أو الاختلاف، فلست أدرى أى جمال فى هذا، ولن اتحدث فى هذا الصدد عن مختار أو السجينى أو صبرى ناشد أو هذه الفئة من النحاتين، ولكننى سوف اتحدث عن القدماء فى مصر والصين واليونان وافريقيا السوداء، الذين ادركوا بحسهم الفنى الفطرى أن الجمال خالد.. فراحوا يصنعون عالما قيمة الجمالية شبه موحدة، ولكنها جميلة.

لقد ألفنا القبح حتى أننا لم نعد نراه قبحا.. ألفنا التراب فوق الأشياء ، حتى أن جمال النظافة على بديهته أصبح يدهشنا. وألفنا المخلفات حتى أن وجودها فى عمل فنى يجعلنا نشعر بالألفة معها، والفنا الفن، لن أقول القبيح، ولكنى سأقول "غير الجميل" حتى أصبحنا ننزعج لوجوده بل ونمنحه الجوائز.

ولست أعنى بالفن الجميل مجرد مناظر طبيعية خلابة أو بورتريهات لأشخاص لهم ملامح جميلة.. فالبورتريهات المعروضة فى مدخل البينالى وأن كانت غير تقليدية، بل ومرسومة بالوان رمادية سوداء قاتمة، إلا أنها فى نظرى بسيطة ومعبرة وجميلة. كما أن أعمال الفنان يورجوس جولفينوس التى أجمع كل من شاهدها على أنها تستحق الجائزة الكبرى كانت طبيعة "صامتة" ولكنها مرحة مثرثرة تضج بالحياة بألوانها الساخنة المتناغمة، بل إن الجناح الايطالى

فى حد ذاته يعكس صورة جميلة من صور الفن، ففى يمين القاعة لوحات عليها خيالات لأشخاص ينتمون للعرض الرومانى، لا تحمل أية ملامح، ولكن الإنارة الزرقاء والنحاسية لعبت دورا مهما فى إبراز جمال اللوحات على بساطتها الشديدة المعبرة. وفى وسط القاعة، تقف تماثيل الفنان المبدع انطونيو كانفاري، لفرسان من الحروب الصليبية لا يحملون بالمثل أية ملامح ، وهى بلونها النحاسى وتشكيلاتها المتقنة "مثل همزة وصل بين الخيالات الموجودة على اليمين، واللوحات التجريدية الموجودة على اليسار. وهى لوحات لا تحمل تشكيلا محددا، ولكن استخدم اللون الأزرق الذى يتصاعد منه اللون النحاسي، يجعل اللونين يتفاعلان وينتجان درجات لونية جميلة، لتكون الغلبة فى النهاية للون دون الآخر، وهكذا ، يشيع اللونان الأزرق والنحاسى من أرجاء القاعة كلها، فنشعر ببرودة المعدن ولكنها برودة تدفئ القلب والمشاعر ، فحينما تتناغم الأشكال والألوان، ينتج عنها سحر أخاذ، لا يسعنا إلا أن نجده "جميلا".

وقد تصادف وجودى فى المكان ووجود زمرة من النقاد التشكيليين، والأساتذة المتخصصين لمتابعة هذا الحدث الفنى الكبير. وأتساءل هل كتبوا فى مقالاتهم التعليقات التى سمعتها ولم ينقلها إلى أحد.. عن هذا "العبث" وعن أن فلان لم يأخذ جوائز "أصله كويس" و.."هل هذا فن"؟ وعن تشابه الأساليب الفنية لبعض الفنانين المصريين حتى أننا نكاد نلمح فرشاة فلان من كبار فنانينا من خلال أعمالهم.. ولكن عزائى أن زيد مثل عبيد، فالحال فى الدول الأوربية كما رأينا ولمسنا ليس أفضل كثيرا من حالنا، أن كان ما ارسلوه إلينا يعبر بالفعل عن الحركة الفنية فى بلادهم، بل أننى أزعم أن أجنحة بعض الدول العربية، خاصة لبنان، كانت تحمل الجديد، المختلف والجميل كذلك.

وارجو إلا ينبرى أحد فيتهمنى بالغباء لأننى لم أفهم مثلا هذه اللوحة الزرقاء التى لم أعد حتى اذكر اسم "مبدعها"، ويقول لى إنها عمل فنى مبهر، وأن بها وجهة نظر، لأننى حينئذ لن أملك إلا أن اتسائل "أفمن يبدعون كمن لا يبدعون" لن يقنعنى أحد أن الفنان العبقرى قد توصل إلى درجة من الزرقة لا قبل لأحد بها. وقبل أن يتهمنى أحد بالجهل وافتقاد قوة الملاحظة، اعترف أننى لاحظت النقطة البيضاء أسفل اللوحة و"التاتش" الأحمر الذى لا يظهر إلا لمدقق.

لا، لن يقنعنى أحد بأن ما عاناه هذا الـ "فنان" وأمثاله فى تصميم لوحة كهذه، يعادل معاناة وضع الوانه على الـ "باليتة"، ومزجها وبدأ يحيل هذه الألوان أضواء وظلال وخطوط تتشابك وتمتزج فى تنافر أو تناغم "جمالى" لتصبح متعة للعين. أو كمن تعامل مع خامته، أياً كانت، فخلق منها ما يثير المشاعر الجميلة الراقية، وليس السخرية.

فلتختلف المدارس والمذاهب والمواهب.. ولكن، ليبقى دائماً فى الفن "المجد للجمال".

و

وثيقة

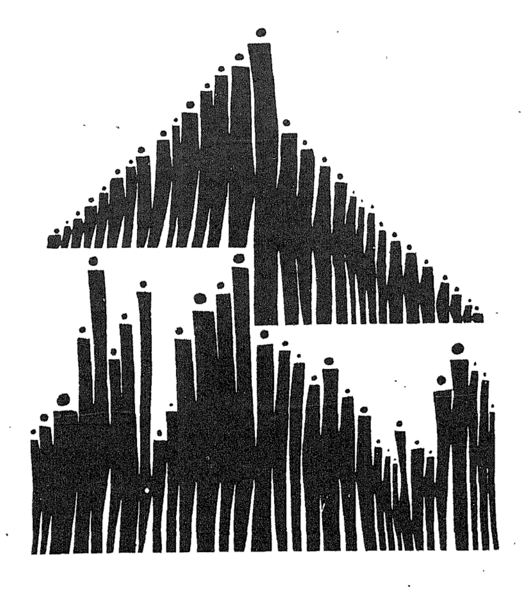
الدفاع عن جارودى
دفاع عن حرية الفكر والاعتقاد والبحث

يصدر خلال أيام حكم المحكمة الفرنسية التى يمثل أمامها المفكر «روجيه جارودى» متهما بمعاداة السامية وبمقتضى قانون "جيسو" الذى صدر سنة ١٩٩٠، والذى يعيد إلى فرنسا بلاد الحرية والإخاء والمساواة وعصر الأنوار ومفكريه العظام، يعيد إليها ما يسمى بجريمة الرأي، والتى جعلت من قانون قمعى يحاسب المفكرين والمواطنين على آرائهم وأفكارهم بل ونتائج أبحاثهم تعويضا عن ضعف الحجج كما يقول جارودى.

كان المفكر الفرنسى الذى أعلن إسلامه قد أصدر قبل ثلاثة أعوام كتابه عن «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية» رافضا جعل الدين أداة للسياسة بإضفاء القداسة على السياسة. وكان قد حارب نزعة التطرف الدينى فى كل من المسيحية والإسلام.

وفى الكتاب الأخير يحارب هذه النزعة لدى اليهود، ويبين فيه بالوثائق والوقائع كيف أن الصهيونية قد أصبحت عقيدة استعمارية سياسية وقومية، وأن هذه العقيدة لم تكن أبدا امتدادا للديانة والروحانية اليهودية.

وقد تحولت الصهيونية كعقيدة عنصرية إلى تصفية للفلسطينيين كشعب، بل وتصفية إنسانية الإسرائيليين. ويحقق "جارودى" الذى جرب معتقلات النازى أثناء المقاومة الفرنسية فى الحرب العالمية الثانية موضوع الستة ملايين يهودى الذين قيل أن هتلر أحرقهم فى أفران الغاز، مؤكدا أن اليهود كانوا أحد الأهداف المفضلة لهتلر بسبب نظريته العنصرية التى تقوم على تفوق الجنس الآرى، ولكن ضحايا الوحشية النازية لم يكونوا يهودا فقط بل كان هناك المسيحيون والسلاف والغجر، وكان هناك مئات الآلاف الذين اضطهدوا وأحرقوا



على أساس سياسى مثل الشيوعيين والديمقراطيين ولم يكن اليهود أيضا هم الضحايا الرئيسيون كما أنهم لم يصلوا أبدا حتى إلى المليون.

ويؤكد جارودى أن الغرض من بحثه ليس مسك دفاتر حسابية مؤلمة ومفجعة، فقتل إنسان برئ واحد سواء كان يهوديا أو لم يكن، هو جريمة ضد الإنسان.

ويشرح كيف أن التمسك منذ مايزيد على نصف قرن مضى برقم الستة ملايين وتقديسه، قد جرى استخدامه كستار لإخفاء جريمة اقتلاع الشعب الفلسطينى من أرضه وإنكار حقوقه المشروعة وممارسة كل الجرائم الوحشية ضده.

وكان موقف "جارودى" الواضح الصريح ضد وحشية إسرائيل لدى غزوها لبنان قد قاده إلى المحكمة التى يمثل أمامها الآن مرة أخرى، لأن محاكم التفتيش الفكرية للوبى «الصهيونى- الأمريكى» أصابها السعار نتيجة لموقفه وموقف الأب "بيير" الكاثوليكى الذى يحظى بشعبية هائلة فى فرنسا والعالم أجمع.

إن المفكر الفرنسى لم يفعل سوى استخدام حقه وعقله كباحث حر نزيه يسعى لاكتشاف الحقيقة كما هى، حين رأى أن هناك تزويرا للتاريخ الحديث تضفى عليه الصهيونية وحماتها الأمريكيون قداسة.

وقد رأى المفكر أنه لا النصوص التوراتية، ولا اضطهاد هتلر لليهود يمكن أن يبررا اغتصاب الأرض الفلسطينية أو اقتلاع سكانها وقمعهم.

كما أنه لم ينظر للصراع بين العرب وإسرائيل أبدا باعتباره صراعا دينيا بين الإسلام واليهودية، بل وضعه دائما فى سياقه الصحيح كصراع بين القوى الاستعمارية الاستيطانية والشعوب الساعية للتحرر والاستقلال. وقد ساند ومايزال ضرورة التوصل إلى سلام حقيقى وعادل تتعايش الشعوب وتتآخى فى ظله ويحفظ لكل ذى حق حقه.

ويناشد حزب التجمع كل القوى الديمقراطية ومنظمات حقوق الإنسان فى مصر والوطن العربى والعالم لمساندة المفكر الشجاع بكل السبل، ونشر دفاعه عن نفسه بكل الوسائل بعد أن قاطعته كل وسائل الإعلام الكبيرة التى تحظى القوى الصهيونية بنفوذ واسع عليها.

إن معركة جارودى هى معركة حرية الفكر والبحث والتعبير والاعتقاد فى كل مكان.

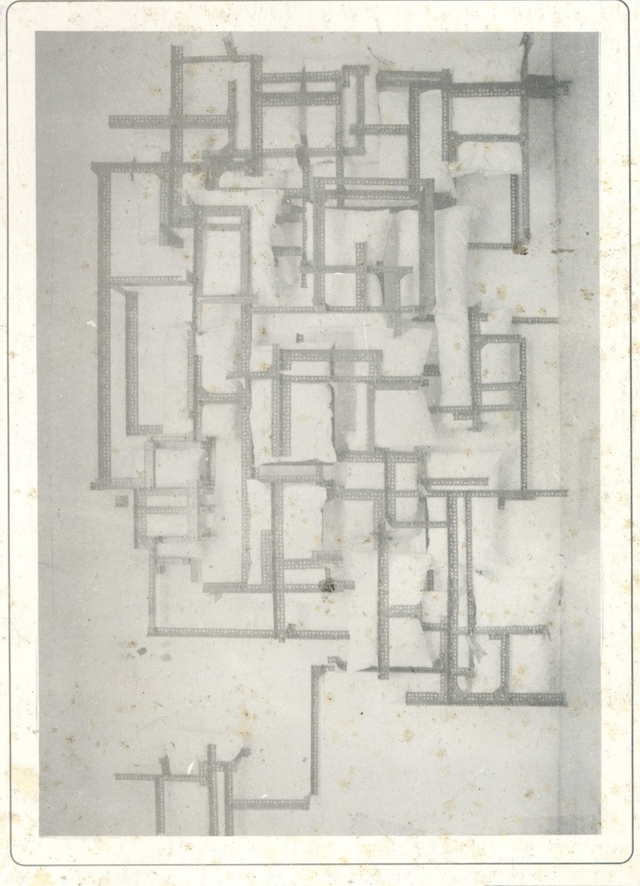
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
الأمانة العامة

دمعة إلى هشام مبارك

فِي مَوَاسِمَ مُتَلاحِقَة
كانَ الصِّغَارُ يتراكَمُونَ في الغُرَفِ المُجَاوِرَة
حَيْثُ أنْفَاسُهُم مَزِيجٌ مِنَ الحَلْوَى
ورَمَاد النَّشْوَةِ البِكْر
(والصَّدْرُ المريضُ
يَخُشُّهُ اليُودُ
ثقيلاً كالهجْرَاتْ ..)
أعْرِفُ كَيْفَ أحْفُرُ أخَادِيدِي
كَدَبُّوسٍ سَاخِنٍ
يَغُوصُ فِي صَدِيدِ البُثُور

شعر: فاطمة قنديل

صمت قطنة مبتلة



رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت : 3904096